

تصدر عن مركز مطبوعات اليونسكو ومجلة رسالة اليونسكو

١ شارع طلعت حرب - القاهرة

العدد الرابع عشر

السنة الخامسة

١٩٧١

مقالات هذا العدد

صفحة

مقدمة ٢

الموسيقى في مجتمع صناعي ٧
بقلم : جورج فريدمان
ترجمة : د. سمحة الخولي

السينما أو الفن السابع ٢٧
بقلم : يوجي توبيلتز
ترجمة : احمد الحضري

الاغتراب وموقف الانسان في انعام ٤٧
بقلم : دياكريشنا
ترجمة : د. يحيى هويدي

فيزيكا التماثل، ونظرية المعرفة الحديثة ٦٥
بقلم : ارنست ه. هاتون
ترجمة : د. عبد الحليم منتصر

ماركس ، وفرويد ، وتطور الفكر في المستقبل ٨٣
بقلم : كوستاس اكسيلوس
ترجمة : كمال السيد محمد



دبوجين

مصباح الفكر

رئيس التحرير

عبد المنعم الصاوي

هيئة التحرير

د. مصطفى كمال طلبة

د. محمود الشديطي

عثمان نوييه

محمود فؤاد عمران

الناشر

عبد السلام الشريف

صياغة الوحيان العام

لاشك أن تطور مجتمع ما من المجتمعات ونقله من مستوى حضارى معين الى مستوى حضارى آخر مشكلة . ذلك لأن الامر يحتاج بالضرورة الى منهج علمى مدروس ، يحدد العناصر الأساسية اللازمة لهذا الانتقال ، ويحصر ما هو متوفر منها داخل المجتمع ، للتعرف بعد ذلك على ما يحتاج اليه من الخارج من هذه العناصر الأساسية . وفى ضوء هذا المنهج يتبين المجتمع حجم المشكلة ، قبل أن يقبل عليها ، ويصبح عليه أن يقيسها بمقاييس عديدة متنوعة ، منها حتمية التطور ، وتناسبه مع الظروف ، والعائد منه ، وهل يوازى ما يبدل من جهد فيه ، الى آخر هذه المقاييس الواجبة قبل مواجهة المشكلة .

لكن يبقى أماننا دائما احتياط ضرورى ، ولا بد منه ، هو طاقة المجتمع نفسه ، وقدرته على استيعاب التطور . أن رأس المال قد يمكن تخصيصه ، والمادة الخام قد يمكن الحصول عليها ، والأيدى العاملة قد يمكن توفيرها ، لكن يبقى أماننا وجدان الجماعة ، وتلك هى مشكلة المشكلات .

وليس يكفى للتطور أن ندرب عددا من المهندسين والعمال على المشروعات الجديدة .

وليس يكفى للتطور أن ننشئ المصانع ونقيم العامل ونهى وسائل الانتاج .

قبل مشروعات التطور

وليس يكفى للتطور أن تصدر القوانين لتنظيم ما ، من أى نوع ، برغم ما قد يؤدي اليه من زيادة فى كمية الانتاج ، أو تطور فى نوعه .

كل تلك اجراءات قد تبدو مهمة لتقرير التطور ، لكنها محتاجة أولا الى صياغة وجدان الجماعة ، بحيث يتولد فى هذا الوجدان من الطاقة ما يستوجب هذا التطور ، ويضعه حيث يجب أن يكون من الاعتزاز القومى الذى يكفل له الاستقرار والنمو .

مثلا ، فى مجتمع لا يزال يستعمل الدواب فى الانتقال من مكان الى مكان ، يصبح غريبا عليه أن يقتنع باقامة صناعة للطائرات النفاثة فى أرضه ، مهما اتسعت قدرته المادية لاقامة هذه الصناعة .

فاذا اقمنا هذه الصناعة ، برغم هذا ، فإن المجتمع سينظر اليها نظرة استخفاف أو عدم مبالاة . وستستمر هذه الصناعة غريبة عليه ، وسيقوم بينه وبينها عازل من الاغتراب الوجدانى ، وقد يؤدي هذا الشعور الى موقف عدائى من هذه الصناعة .

ذلك لاننا درسنا الامكانيات المادية ، بما فى ذلك راس المال ، والمادة الخام ، والايدي العاملة ، ووسائل النقل ، واحتمالات التسويق ، واهملنا الشيء المهم

والأساسى ، الذى يجب أن يسبق هذه الدراسات جميعا ، وهو وجدان المجتمع الذى نقيم فيه هذه الصناعة .

لهذا يصبح ضرورة حتمية ، تفرضها مصلحة التطور نفسه ، أن نهتم أولا بالوجدان العام ، وان نضع برامج صياغته صياغة تهيئه للتطور ، والا فان أى تطور يدخل حياته ، قبل أن يتهيا له ، يصبح غريبا عليه ، بل يتنافى مع طبيعة التطور ، حتى ليصبح من العنت أن يحمل اسمه .

ان التطور لا يفرض ، ولا يملى ، لكنه يدخل المجتمع دخولا هينا ، ليستقبل الاستقبال الذى يهيء له الاستقرار والنمو .

التطور كالهواء ، ومن الهواء تيار عدوانى حاد ، يصيب الناس بالمكروه ، لكن منه نسمات رقيقة ، يتلطف الناس عليها ، وينتظرونها فى شوق .

والتطور كالطعام ، المفروض منه يؤدى الى التخمة ، والتخمة مرض . أما حينما يقدم بالقدر اللازم ، وفى الموعد المناسب ، فهو مفيد ، وضرورى .

فان يكن هذا كله حقا ، فهل هو معنى أن يترك للمجتمعات حرية التطور ، فى هوادة ويسر ، دون أن نهى لها أسباب التطور ؟ وهل تتفق هذه التلقائية مع مسئولية المثقفين وذوى الراى ، ممن حققوا لأنفسهم قدرا من التفوق ، لا يعطيهم امتيازا بقدر ما يلقى عليهم من تبعات ؟

هنا يصبح حتما أن توضع البرامج والخطط لصياغة وجدان المجتمع صياغة تهيئه للتطور .

وهذه هى مسئولية كل من حقق فى مجتمع من المجتمعات قدرا من التفوق فى أى فرع من فروع المعرفة .

وصياغة الوجدان ليست كلاما يقال ، ولا هى خطب تلقى ، وعلى الذين تضمهم الأقدار ، فى يوم من الأيام ، فى مكان المسئولية عن مجتمع يستشرف التطور ويحلم به ويتوق اليه ، أن يحاولوا وضع خطط مدرسة واضحة الأهداف لصياغة وجدان المجتمع صياغة واعية مستنيرة ، واقعية مع ذلك .

وعندما تقول : المجتمع ، نقصد كل المجتمع ، فى كل مكان ، وعلى سائر المستويات .

وهذا هو التحدى الحقيقى الذى يواجهه قادة المجتمعات .

عليهم أن يحددوا وسائل صياغة الوجدان العام . ولا شك انهم سسيجدون
الفنون على اختلافها هى طريق هذه الصياغة .

وعليهم أن يحتاطوا ، فلا ينزلقوا الى خدمة انفسهم وطبقتهم ، بما يضعون من
خطط ، وما ينفذون من برامج ، فان ذلك - لو تم - سيزيد المتفوقين نفوقا ، ولن
يساهم فى صياغة الوجدان العام ، الا من باب « الشفعة » ، ان جاز لنا أن نستعمل
هذا التعبير .

نعم ، وعليهم أن يتحصنوا ضد انفسهم ، فلا يستهدفوا الاهمية لدى ذوى
السلطان ، أو بين أفراد مستنيرين ، دون المهمة الرئيسية ، الملقاة على عواتقهم ، وهى
تكوين الوجدان العام .

أن اختيار هذا الطريق السهل ، والحرص على الاضواء ، انحراف لا يؤدى الى
تكوين الوجدان القومى ، وصياغته صياغة يستقبل بها التطور فى حب وحماسة ،
وحرص على أن يستبقه بين جنبيه ، وأن يدفعه الى النمو ، كما يتعهد أطفاله الصغار
بالطعام والرعاية والحنان ، ليراهم رجالا أقوياء .

لكن الانحراف ليس هو القاعدة على كل حال ، وسيوجد فى كل مجتمع من
ابنائهم من يحرصون على تشكيل وجدان الأمة تشكيلا صالحا لاستيعاب التطور .

وسيقترضهم هذا أن يحددوا الوسائل ، وأن يضعوا المناهج التى تؤدى الى هذا
التشكيل .

وسيكون عليهم أن يدرسوا الفنون دراسة عميقة ، ليتبينوا مدى امكان الانتفاع
بها فى صياغة الوجدان العام .

بل سيكون عليهم أن يحددوا أى الفنون اجدى للوصول الى هذا الهدف ، بل
أى قدر منها يجب أن يستغل ، ومتى ، الى آخر هذه التساؤلات الاساسية ، التى
يجب أن تسبق أى اجراء .

فاذا ما تمت هذه الدراسات أمكن وضع برامج تنفيذية تتفق مع الواقع ، وتؤدى
الى ملء نفوس الناس بالامل والبهجة والتفاؤل .

عندئذ ، وعندما يتكون وجدان الأمة التكون المنشود ، فان طاقة ضخمة من

طاقات الارادة ستفرش الطريق أمام مشروعات التطور ، لتستقبلها فى حماسة وثقة وإيمان .

وسيصبح هذا الوجدان هو حارس مشروعات التطور ، كما سيصبح بالتالى حاضنه والقيم عليه .

ويومها فان برامج التطور تجد طريقها الى الاستقرار فى الضمير العام ، بل الى النمو والاطراد .

وفى هذا العدد من مجلة « ديوجين » سيجد القراء العرب عددا من الموضوعات والدراسات والمقالات التى تتناول طرق صياغة وجدان الفرد والجماعة ، بالفنون العميقة المتطورة .

ان دراسة الموسيقى التى تقدم للأفراد والجماعة ، سواء فى الحفلات او على اسطوانات ، او فى برامج الاذاعة والتليفزيون ، شئ من الزم الدراسات لصياغة الوجدان العام .

كذلك فان فنون المسرح والسينما ، والعناية بها ، ودراسة تأثيرها على اذواق الناس ووجدانهم ، ضرورة حتمية قبل وضع برامج التطور .

والفنون التشكيلية ودورها فى تربية الشعور بالجمال ، فى خيال الأطفال والكبار على حد سواء ، كل ذلك ضرورى ومهم اذا أردنا أن نصوغ الوجدان العام فى الشكل الذى يهىء المجتمع للتطور .

ولعلنا أن نكون واقعيين ، وأن تكون برامجنا متفقة مع واقعنا ، وأن لا يكون القدر من العطاء الذى يقدم حكما بأنه العطاء الأخير أو الصورة النهائية من العطاء الفنى الذى نطمح الى تقديمه للناس .

ولعلنا أن نؤمن ونحن نضع هذه البرامج بأننا نخدم بها قضية التطور العام لمجتمعاتنا ، وأن اهمالها معناه عزل الناس عن قضايا المصير الذى ينتظرهم .

ان شعور الناس بالاغتراب عن قضاياهم ، وعن مشروعات التطور ، سيجملهم على نوع من الخصومة للتطور نفسه .

وسيقع اللوم على الذين لم يهيئوا البيئة النفسية والوجدانية ، قبل أن يضعوا مشروعات التطور موضع التنفيذ .

والله نسال أن يوفقنا الى تهيئة الوجدان العام بالفنون والآداب وثمرات الثقافة تمكينا لمشروعات التطور من أن تجد البيئة الصالحة لنموها فى مجتمعاتنا العربية .

عبد النعم الصاوى

يقلم
جورج فريدمان
ترجمة
د. سمحة الخولي



المقال في كلمات

يتكلم الكاتب في هذا المقال عن الموسيقى في مجتمعنا الصناعي
مجتمع التسيير الآلي والميكنة الدائية والانتاج الضخم ، مما أسبغ
سمة جديدة على الحضارة خلقت وسائل جديدة لتكيف الإنسان
مع البيئة . ومن رأى الكاتب أن الإنسان أصبح في هذه البيئة
التكنية بتكاثر الوسائل الميكنة والحلقة المفرغة من الاحتياجات
الجديدة وكأنه حبس غابة تتزايد كثافة يوما عن يوم ، مما ينعكس
حتما على عواطفه وتفكيره . وبعد ذلك يتحدث عن الدور الذي يمكن
وينبغي للموسيقى أن تلعبه ، ويتناول في حديثه عن الموسيقى
الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة ، وإن كان لا يقلل من الدور
الذي تلعبه أنواع الموسيقى الأخرى . ويرتبط دور الموسيقى في
حضارتنا التكنولوجية بعوامل عديدة منها طبيعة شغل الفراغ

والانحدار المستمر في هواية أداء الموسيقى الذي يسير في خط متواضع
انتشار الأسطوانات ، واختلاف استجابة الشبان في الوقت الحاضر
للموسيقى الكلاسيكية ، واختلاف مستويات الجدية التي تستقبل
بها الموسيقى ، واستهلاك بعض أعمال الموسيقى الكلاسيكية باعتبارها
أعمالا عفى عليها الزمن على يد فئات معينة من المستمعين .

ويتناول الكاتب مشكلة النهوض بالموسيقى في مجتمعنا الصناعي
معتقدا أن ذلك يمكن تحقيقه عن طريق النهوض بالتربية الموسيقية
ابتداء من المدرسة الابتدائية ، وانتقاء مدرسي موسيقى أكفاء ، وتقديم
الدولة من خلال شبكة منشأتها العديدة تربية موسيقية مركزة
وبشكل مطرد دون فرض أية مدرسة فنية معينة ، وتشجيع الدولة
لمعاهد الهواية الموسيقية وإعانتها ماليا .

ويختم الكاتب مقاله بأن الواجب يحتم علينا أن نظل الموسيقى
التي هي أكثر القوى الروحية حيوية وأقربها على تغطي كل
الحواجز ، وسط هذا التيار الجارف من الأساليب التجريدية ، مرفا
إنسانيا . أن الموسيقى بإمكانياتها اللانهائية قوة قادرة تماما على
معاونة الإنسان على أن يستعيد نفسه ، وعلى أن يحمي وقت فراغه
ويثريه ، كما أنها إحدى القوى القادرة أكثر من أي شيء آخر على
أن تعين الإنسان في التغلب على فقدان التوازن .

أولا : ينبغي قبل أن اطرق هذا الموضوع المتشعب ، الذي اعتزم بحشه ، أن
أقدم صورة تقريبية على الأقل ، للبيئة المعاصرة التي نريد أن نبين مكان الموسيقى
ووضعها فيها .

· ويذكر عنوان هذا المقال « المجتمع الصناعي » ، وهو تعبير كثيرا ما يستخدم
في وصف ومقارنة المجتمعات التي تطورت اقتصاديا . غير أنه من الضروري أن
نذهب إلى أبعد وأعمق من هذا : إلى الظواهر المميزة لعالم اليوم ، كالانتاج الآلي
الضخم ، والاستهلاك ، ووسائل الإعلام الجماهيرية ، وثقافة الجماهير العريضة .
فكل هذه الظواهر التي تواجه الموسيقى في عصرنا إنما هي من مشخصات الحضارة

الصناعية ، التى تظهر سماتها الرئيسية المميزة فى كل المجتمعات الصناعية ، لا فى أوروبا الغربية وشمال أمريكا فحسب ، بل فى المجتمعات الاشتراكية الشرقية أيضا .

والواقع ان « عدد » العناصر والتأثيرات الجديدة ، الناجمة عن التقدم التكنيكي ، قد بلغ فى أيامنا هذه حدا أدى الى ظهور سمة جديدة للحضارة ، خلقت وسائل جديدة لتكيف الإنسان مع بيئته . « وتكيف » الإنسان مع بيئته لا يعنى ، بأى حال من الأحوال ، تدخلا آليا ، أو توسيعا لاستجاباته أو ردود فعله العكسية الى مجالات أخرى خارجة عن نطاق السلوك الإنسانى ، ولكن المقصود باستخدام هذا الاصطلاح - التكيف - هو تلك العملية المتعددة الأشكال التى تتخذ صفة الشمول والالزام ، من التلاؤم مع مجموعة من العناصر التكنيكية التى تصل مثيراتها الى الناس فى أى مجتمع صناعى ، ليلا ونهارا ، فى أوقات عملهم وفراغهم على السواء ، وتصل مثيراتها الى سكان المدن كما تصل الى كثيرين من سكان المناطق التى ما زلنا نطلق عليها وصف « الريفية » .

وهكذا ظهرت فى المجتمع الإنسانى فى القرن العشرين بيئة « تكنيكية » . ولكن ينبغى الا يكون فى استعمالنا لاصطلاح « بيئة » الذى اخترناه هنا - لافتقارنا لما هو اذق وافضل - ينبغى الا يؤدي ذلك الى لبس أو فهم خاطئ ، « فالبيئة » التكنيكية لا تعنى البيئة المادية ، ولا يقصد بها أى حاجز صناعى يفصل بين الإنسان وبين الطبيعة (أو ما تبقى منها على الأصح) ، بل على العكس تماما ، فهذه « البيئة التكنيكية » ليست خارجية عن المجتمع أو الفرد ، اذ انها مؤلفة من مجموع المثيرات التى تنتجها البيئة ومن الطريقة التى يستجيب بها الناس لكل هذه المثيرات . وهكذا نجد ان وسائل الاعلام الجماهيرية ، وثقافة الجماهير ، شأنها شأن « ادارة الأعمال العلمية » أو الحاسب الالىكترونى ، هى جميعا بعض السمات الضرورية للبيئة التكنيكية ، التى هى فى الوقت نفسه بيئة انسانية . ومن خلال هذا التأثير المتبادل ، بصفة مستمرة ، نجد الإنسان يحاول ان يشق طريقه الى التغلب على بيئته الجديدة بتأكيد تفوقه على منجزاته ، ولكنه لم ينجح بعد فى تحقيق هذا التغلب المنشود على هذه البيئة التى صنعها هو بنفسه .

فالإنسان يجد نفسه ، من الآن فصاعدا ، وكأنه حبيس غابة تتزايد كثافة يوما بعد يوم ، ذلك ان تكاثر الوسائل التكنيكية بين يوم وليلة ، وإيقاع هذا التكاثر وكثافته ، ثم الحلقة المفرغة من الاحتياجات الجديدة ، ومن السلع التى تصنع لنشر هذه الاحتياجات بقدر ما تصنع للوفاء بها . كل هذا العالم ، الذى تسبب الإنسان نفسه فى اقامته من حوله ، أصبح ينعكس عليه مؤثرا على عواطفه وتفكيره ، كما يؤثر على توازنه الجسمى والخلقى ، وهذا هو الذى أدى الى التزايد الملحوظ فى الانماط الانسانية المتماثلة ، على الرغم من وجودها فى اطار ملابسات اجتماعية شديدة الاختلاف؛ مثال ذلك أننا نشاهد فى الولايات المتحدة ، كما فى الاتحاد السوفيتى ، ظهور طراز

انسانى تبدو عليه آثار استخدام التكنولوجيا - بما تضفيه على « الأنا » من شعور بالقوة والرفعة والسطوة - ويصاحب هذه الآثار فى الوقت نفسه مزيج من العدوانية والجهل بالوسائل التى يستخدمها • وان الفصام بين القوة العملية من جانب ، وبين المعرفة النظرية والتماسك الحلقى من جانب آخر ، لهو الذى يحدد ، بصورة متزايدة ، سلوك الجماهير البشرية ، وتتجلى مظاهر هذا الفصام من عدة زوايا ، وعلى عدة مستويات مختلفة • فالإنسان لا يعرف كيف يستخدم هذه الوسائل التكنيكية « التى » وجودها باطراد لا يعرف الكلل ولا يعرف كيف يستخدمها لمصلحته هو ، وفى سبيل دعم حريته ، كما أنه لا يعرف كيف يستفيد منها ، بل هو ، الى حد ما ، غير جدير بكل هذه الوسائل المدهشة التى يضعها العلم بين يديه •

هذا التعليق سيفيدنا فى الأحكام التى سنخرج بها فى النهاية حول الدور الذى يمكن ، وينبغى ، للموسيقى أن تقوم به فى عالم اليوم •

ثانيا :

يجدر بنا قبل ان نعرف الدور والمكان الذى ينبغى أن يكون للموسيقى ، طبقا لمعاييرنا ، ان نستفيد بالبحوث الاجتماعية والدراسات الاحصائية ، وان نجتمع الحقائق المختلفة والتعليقات عن واقع المكان الراهن • الذى تشغله الموسيقى فى حضارتنا • واغلب هذه البحوث عن فرنسا • ومع ذلك فان المعلومات التى نستمد منها فى دراسة الدول الأخرى المتطورة تكنولوجيا ، لن تكون فائدتها مباشرة بالطبع ، ولكنها تقدم لنا نوعا من التشابه • وجدير بالملاحظة ان المرء كثيرا ما يصادف تعبيرات مثل « موسيقى كلاسيكية » أو « موسيقى حديثة » ، أو « موسيقى عظيمة » ، تجرى بها اقسام الكتاب والاشخاص الذين توجه اليهم الاسئلة ، وكذلك علماء الاحصاء أنفسهم • ولا بد لنا من تحديد المعنى الشائع لمثل هذه التعبيرات ، لكى نستطيع التعليق على نتائج هذه الأبحاث : « فالموسيقى الكلاسيكية » تشمل كل الانتاج الموسيقى حتى عصر ديبوس ورافيل وفوريه • « والموسيقى الحديثة » ، عندهم ، تشير الى فن رواد الموسيقى الحديثة وأعلامها مثل سترافنسكى وبارتوك وشونبرج وألبان بيرج وفيبيرن ، وإلى اكتشاف الموسيقى الاثنى عشرية (الدوديكا فونية) وإلى التجارب الالكترونية ، التى بدأها شتوكهاوزن وادجار فاريز • وتشير كذلك الى كل الأبحاث المعاصرة فى الموسيقى المكونة من مصادر محددة والمعروفة باسم كونكرت ، والموسيقى الاوتوماتيكية ، والموسيقى الاليجوريتمية ، وغير ذلك من التجارب التى تجرى حاليا •

أما تعبير « موسيقى عظيمة » أو « جليلة » فهو قبل كل شئ تعبير اجتماعى فى مضمونه ومعناه ، وتدل البحوث على أنه يستخدم بكثرة فى المناطق الزراعية والبيئات

العمالية وقطاع من الطبقة المتوسطة ، للدلالة على الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة لتمييزهما عن الموسيقى الذائعة وموسيقى الأكورديون والجاز والموسيقى الراقصة والمنوعات والأغاني .

وتتصل تعليقاتي أساسا بالموسيقى « الكلاسيكية » والموسيقى « الحديثة » وإن كنت أبعد ما أكون عن ازدراء الدور الذي يمكن أن تؤديه الموسيقى الذائعة والموسيقى الشعبية ، وأفضل ما في موسيقى الجاز والأغاني وموسيقى « البوب » ، في نشر الموسيقى والترويج لها ، غير أني مع هذا مضطر إلى تحديد موضوعي بما يبدو لي جوهريا فقط ، لأن الدراسة النقدية للجاز والأغنية وموسيقى البوب من زاوية بحثنا هذا ، قد تكون كافية لاثارة شجار ينحرف بنا إلى مناقشة موضوع مختلف تماما .

فلنبدا أولا بتناول الضعف النسبي في حضور حفلات الكونسير ، ففي مدينة آنسي ، وهي تقع في قلب منطقة نشاط صناعي وسياحي ، نجد نسبة الحضور على التوالي : ١٢٪ ، ١٩٪ ، ٢١٪ ، ٢٥٪ ، من العمال والموظفين ، والحرفيين ، والتجار ، والطبقات الأعلى . والعمال لا يكادون يحضرون إلا حفلات الكونسير المجانية وحفلات الهواء الطلق . وحتى عام ١٩٦٥ تقريبا لم تكن « الموسيقى الحديثة » تدخل ضمن برامج الحفلات مطلقا ، ولكن منذ ذلك التاريخ ظهر تطور ملموس في هذا الاتجاه ، وكانت القاعة تمتلئ تماما في حفلات الكونسير الكبيرة ، وخاصة تلك التي تنظمها جمعية الشبيبة الموسيقية الفرنسية في مسرح آنسي (١) .

وتدل البحوث على الدور الملحوظ الذي تقوم به الاسطوانات في الوقت الحاضر (بما يفوق حتى دوز الراديو والتلفزيون) في نشر المعارف والثقافة الموسيقية ، وهذا الانتشار ، في مجموعه ، في جانب الموسيقى ، الموسيقى « الكلاسيكية » ، ولكنه أصبح ، في السنوات القليلة الأخيرة ، يخدم الموسيقى « الحديثة » أيضا . ومنذ عام ١٩٦٦ أجريت دراسة تبين منها أن أكثر من ٨٦٪ من البيوت الفرنسية مزودة على الأقل بجهاز راديو ، وأن ١٦٪ منها تستقبل اذاعة البرنامج الموسيقي الفرنسي ، وفي تلك الفترة تبين أن ٥٠٪ منها يمتلك جهاز تلفيزيون ، أما من لديهم أجهزة بيكاب للاسطوانات فتصل نسبتهم إلى ٣٢٪ (٢) ، ولكن الواقع الراهن يدل على تجاوز هذه الأرقام اليوم .

ولم تحدد الدراسات النسب المختلفة على التوالي لكل من السماع و « الاستماع » ، وهي تفرقة من شأنها أن تثير مشكلات عويصة ، وإن لم تكن مستعصية على الحل .

(١) الفراغ والثقافة ، باريس طبعة ١٩٦٦ ص : ١٢٥ - ١٥٤ .

(٢) « معلومات إحصائية حول النظام الموسيقي الفرنسي » مايو ١٩٦٧

«فالسماح» هو استقبال برنامج يسمح مصادفة ، ويلقى قبولا ، او تحمل النفس على تقبله أو معاناته ، أى انه فى جميع الظروف والحالات برنامج لايسمح نتيجة اختيار مقصود . اما « الاستماع » فهو على العكس من ذلك ، ينطوى على السعى الى برنامج معين ، بناء على اختيار خاص ، مع الانتباه المستمر اليه . ويلاحظ رينيه كيز ان الاذاعات أو البرامج غير المختارة تتناقص كلما ارتفع مستوى التعليم ، وبعبارة أخرى فان « الاستماع » يصبح اكثر شيوعا بين الاشخاص المثقفين ، اما « سماع » البرامج الموسيقية التى يأخذها المرء على علاقتها بصورة أو بأخرى ، فهو منتشر بنسبة ٦٣٪ بين من لم يحصلوا على شهادة التعليم الابتدائى ، فى حين ينخفض الرقم نفسه الى ٣٢٪ عند الذين درسوا لمستوى أعلى من الشهادة الابتدائية (١) .

وهذه الاختلافات فى مستوى التعليم (التى تعكس غالبا مستويات اجتماعية أيضا) تؤدى الى تقرير حقيقة ذات مغزى عام، أمكن التوصل اليها نتيجة لهذه الدراسات وهى : ان المرء يشاهد فى المناطق الزراعية ، وخاصة البيئات العمالية ، التى تواجه بأنواع مختلفة من الموسيقى ، ان هناك قدرا معينا من الحواجز المسبقة بين الناس وبين الموسيقى .

ويتضح كذلك ان تذوق الموسيقى « الكلاسيكية » بعيد عن الانتشار بنسبة متساوية بين الطبقات المختلفة من السكان ، اذ ان أغلب هذه الطبقات يبدو كما لو كان منعزلا عن الموسيقى « الكلاسيكية » ، فقد تردد باستمرار فى المناقشات التى سجلها الباحثون معنى كان يفرض نفسه بطرق مختلفة ، وهو معنى ينطوى على نوع من القدرية أو الحتمية المسيطرة على الفرد ، فيما يختص بعدم القدرة على فهم الموسيقى الكلاسيكية ، وبالتالى حبها ، فكثيرا ماتسمع من يقول : «اننى لأفهم الموسيقى ، وهذا هو كل ما فى الأمر » ، أو « اننى لست موهوبا ، موسيقيا ، بالقدر الذى يمكننى من تذوق الموسيقى أو فهمها » . فاذا نحن وضعنا هذه التعليقات متجاوزة وربطنا بينها وبين بعض النتائج التى اسفرت عنها دراسة أخرى كان هدفها بحث المواقف فى البيئات الريفية الفرنسية ، ازاء برامج التليفزيون ، وجدنا أن من بين البرامج التى رفضت رفضا تاما برنامج « موسيقى لك » . واتضح للباحثين أنه مثل من أمثلة عدة تشهد بقيام حواجز مسبقة أصلا ، ضد أشكال من الثقافة ، كانت التقاليد تعتبرها وقفا على الخاصة فقط (٢) .

ومن المفيد ان نذكر فى هذا الصدد ، الملاحظات التى أبدتها ، فى آلسى ، هؤلاء

(١) « العمال الفرنسيون والثقافة » جامعة ستراسبورج ، « معهد العمل » سنة ١٩٦٢

(٢) « التليفزيون والتطور الثقافى » بحث أجرى تحت رعاية وزارة الشؤون الثقافية بالعصاون مع هيئة الاذاعة والتليفزيون الفرنسية « قسم البحوث » ١٩٦٥

الذين أعلنوا تفضيلهم للاكورديون على أى نوع آخر من الموسيقى (وأغلبهم من الطبقة العاملة ، حيث يشكلون ٥٠٪ من المجموع) اذ قال أحدهم : « ان الموسيقى العظيمة وقف على الطبقة الرفيعة » (١) . وان هذا التفضيل للاكورديون ليمثل احد المظاهر الجماعية المعتمدة على تركيبات المجتمع ، التى حللها دوركهايم ، ميينا وظائفها وأهميتها .

ونضيف الى ما سبق ان بعض الذين أجابوا على الاسئلة ذهبوا الى أبعد من هذه الفكرة شبه الحتمية أو القدرية بالنسبة لعجزهم عن فهم « الموسيقى العظيمة » ، اذ القوا اللوم على التربية : « ان تعليمى الموسيقى ليس متقدما بالقدر الكافى » أو « اننا لاندرس الموسيقى فى المدرسة دراسة كافية » . وجدير بالذكر هنا أيضا كلمات لها دلالتها العميقة ، جاءت على لسان عامل علم نفسه بنفسه هواية الموسيقى ، اذ قال : « لقد تعلمت عن طريق السماع » .

ويتبين لنا ، من الآن فصاعدا ، ان الحقائق فى حد ذاتها ، تلفت انتباهنا الى المشكلة الأساسية فى دراستنا ، الا وهى مشكلة التربية الموسيقية : فعلى الرغم من احراز بعض التقدم فى هذا المجال فى السنوات الأخيرة ، فان هذه المشكلة تتخذ شكلا حادا بصفة خاصة فى فرنسا ، وان لم يكن هذا الوضع مقصورا على فرنسا وحدها .

وأخيرا فلا بد ان نلاحظ ان عدد الموسيقيين المحترفين أخذ فى التناقص ، فى كل الدول المتقدمة تكنولوجيا ، وذلك تحت ضغط الاسباب التى أشرنا اليها آنفا . وهناك فى المجتمع الذى يزداد فيه تغلغل وسائل الاعلام الجماهيرية ، تكمن حقيقة ذات مغزى عميق : فقد أجرت هيئة « سيما » بحثا لدراسة طبيعة هذا التحول « فى اعداد الموسيقيين المحترفين » فى فرنسا بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٦٢ ، وتناول البحث المهنة الموسيقية الآتية :

١ - المؤلف الموسيقى والمؤدى المحترف (عازفا كان أو مغنيا)

٢ - مدرس الموسيقى والفناء

٣ - فنان المسرح الغنائى

وسأبين هنا ، دون الدخول فى التفاصيل ، ان العدد الاجمالى للموسيقين المحترفين بلغ فى عام ١٩٢١ : ٣١٦٠٠ ، وهبط فى عام ١٩٦٢ الى أقل من ١٩٨٠٠ ،

(١) ديبير ، ودومازدييه ، المرجع المشار اليه ص ١٥٧ .

وكان اكبر النقص فى النوعين الثانى والثالث من المهن الموسيقية (حوالى ٥٠ ٪) أما طائفة المؤلفين والمؤدين فلم تسلم من هذا التناقص الملحوظ أيضا (حيث انخفض الرقم فيها بين التاريخين ، ما يوازى ١٨ ٪) (١) .

وقد كتب شتوكنشميت (وهو ناقد المانى شهير) أخيرا فى كتاب من أكثر الكتب - فيما عدا هذه النقطة - تشجيعا وتفتحا لأبحاث الموسيقى الجديدة ، كتب يقول : « يستطيع المرء ان يلحظ فى الأعوام القليلة الماضية ميلا الى الغاء العنصر الانسانى لا باعتباره مؤديا للموسيقى بل باعتباره مؤلفا لها أيضا (٢) فهل يكون تناقص الموسيقيين المحترفين أحد مظاهر هذه النزعة ؟ وسنعود الى هذه المشكلة مرة ثانية فى تعليقاتنا الختامية .

ثالثا :

ان مكان الموسيقى ودورها فى الحضارة التكنولوجية مرتبط بعوامل متعددة ، انتقى منها خمسة هى أكثر هذه العوامل أهمية :

١ - أولا وقبل كل شيء ، طبيعة وسائل شغل اوقات الفراغ ، فهى تتطور بمثل السرعة التى يتطور بها أى مجتمع ، ذلك لأن هذا المجتمع يمارس على الافراد ضغوطا متنوعة ، تتفاوت بتفاوت فئاتهم الاجتماعية، ومهنتهم، ومجموعات اعمارهم ، ومستوياتهم الثقافية الخ . وهنا تظهر التفرقة التى تكاد تصل الى حد التناقض ، بين وقت الخلو من العمل وبين وقت الفراغ ، فوقت الخلو من العمل ناجم عن الانخفاض المطرد فى ساعات العمل الاسبوعية ، وهى التى كانت فى عام ١٨٦٠ ، فى الولايات المتحدة ، ٧٠ ساعة اسبوعيا ، وفى فرنسا ٨٥ ساعة اسبوعيا ، وبعد هذا التاريخ بقرن انخفضت هذه المعدلات الى ٣٧ و ٤٨ ساعة على التوالى . غير أن هذا الوقت ، بحكم انخفاض ساعات العمل ، ليس فى واقع الأمر وقت فراغ خاليا حقا ، أى انه ليس داخلا فى نطاق تلك الفترة الزمنية التى تنتفى فيها كل الضرورات العملية وتتوفر لها الحماية من الضغوط والمسئوليات ، والتى يستطيع الفرد ان يستغلها فى محاولة النمو بشخصيته، عن طريق اختيار وسائل للتعبير عن ذاته ، او حتى النمو بطاقاته ، هذا اذا كان لديه من القدرات ما يؤهله لذلك . وبعبارة اخرى فان وقت الفراغ مهيا تماما لممارسة أى انشطة ثقافية ممكنة ، بينما وقت الخلو من العمل غارق فى مجتمعاتنا الصناعية

(١) التقرير المشار اليه .

(٢) « الموسيقى فى القرن العشرين » باريس ، هاشيت ١٩٦٩ ص ١٩١

تحت صنوف الضغوط والمسئوليات والقيود المتصلة بالبيئة التكنولوجية ، مثل الوقت الطويل الذى يستغرقه الانتقال من العمل الى البيت ، ثم زيادة تراكم وتوزيع العمل ، والاجراءات الادارية المعقدة بفعل البيروقراطية ، ثم تزايد المسئوليات ذات الطبيعة المهنية أو النابعة عن مشاكل اقتصادية أو عائلية أو منزلية ، والتي تضاف الى أعباء العمل . وجدير بالذكر فى هذا المجال ان الكثير من العمال والموظفين والحرفيين ، ممن يشغلون ساعات محدودة ، لا يكرسون الوقت الذى خلا من العمل للتمتع بالمتعة الثقافية (وخاصة الموسيقى) ، كما يريدون النظريون والاخلاقيون ان يفعلوا ، بل يكرسونه لانجاز الصفقات والمضاربات والاعمال المالية . وهكذا تواجهنا نفس الحالة ، سواء فى المجتمعات المزدهرة اقتصاديا ، او فى المجتمعات التى تعاني ضائقة اقتصادية، وان كانت الاسباب مختلفة فى الحالتين ، حيث نجد « العمل الاضافى » او الارتباط بوظيفتين او ثلاث احيانا او التهرب من الأعباء المادية وكلها وسائل تستغرق الوقت الذى يخلو نتيجة لانخفاض ساعات العمل .

فاذا عدنا مرة أخرى الى التفرقة بين « سماع » الموسيقى و « الاستماع » اليها ، فالسماع فى اغلب الحالات ، لا يعدو ان يكون خلفية من الضجيج تصاحب مشاغل شديدة التنوع ، بحيث تلائم وقت الخلو من العمل . بينما الاستماع - وهو وحده الذى يتيح الرقى بالشخصية واثرائها - يحتاج لوقت فراغ ، وخاصة اذا كانت الموسيقى التى يستمع اليها جديدة على الاذن ، وليست من النوع المألوف « المريح » . وكلما ازدادت ، عند الفرد ، نسبة طغيان وقت الخلو من العمل على وقت الفراغ حتى انه يستهلكه تماما (وهو ما يحدث فى اغلب الاحيان) اختفت الفرص الحقيقية للمتعة الموسيقية الثقافية من حياته .

٢ - وفى الفقرة الثانية من العوامل الخمسة ، يجدر بنا ان نشير الى الانحدار المستمر فى هواية اداء الموسيقى ، ويبدو ان هذا الانحدار يسير فى خط متواز مع انتشار الاسطوانات ، ذلك ان الناس « تسمع » كثيرا ، و « تستمع » أحيانا ، الى موسيقى صادرة عن جرامافون او عن الراديو ، ولكنهم فى الوقت نفسه يزدادون ابتعادا عن تعلم اداء الموسيقى بأنفسهم . والسؤال المطروح هنا هو : هل يقدم عزف الموسيقى (أو ادائها) للشخص المستمع ، مزيدا من الثراء وفهما أعمق للموسيقى ؟ وهذا هو الرأى الذى يذهب اليه ارمبرتو ايكو حيث يقول : « ان اختفاء هاوى الموسيقى الذى يؤديها ضمن مجموعة ، خسارة ثقافية ، لأنه يخمد طاقة من الطاقات الموسيقية القابلة للازدهار » . ثم يضيف ايكو فى تعليق له دلالة الهامة بالنسبة لكل المجتمعات الصناعية : « ان مستوى القراءة والكتابة (الموسيقية) يرتفع ، فى الوقت الذى ينخفض فيه عدد الاشخاص القادرين على قراءة مدونة اوركستريالية . وان النوع الوحيد من

التربية الموسيقية الكفيل بمعالجة هذا النقص هو ذلك الذى يأخذ فى الاعتبار الموقف الجديد الناجم عن الانتشار الواسع للأسطوانات « (١)

وهذه النقطة التى لمسها ايكو تقودنا الى مشاكل أخرى ، وخاصة منها ما يتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا مثل : هل يمكن ان يصبح الاستماع للأسطوانات - اذا نظم تنظيميا ذكيا ، ووضع له برنامج متسق - بديلا لأداء الموسيقى ، وان يقوم بدور تربوى ذى أثر فى التطور بالثقافة الموسيقية ؟ ومهما يكن ، فهناك امر واحد محقق على الأقل ، وهو ان الانتشار المتزايد للأسطوانات قد كانت له اثار ايجابية جدا فى نشر الموسيقى « الكلاسيكية » بل الموسيقى « الحديثة » فى الفترة الأخيرة ، ففي فرنسا منذ عام ١٩٦٤ كان اكثر من ٢٤٪ من الاسطوانات الموجودة فى البيوت التى تمتلك جهاز جراموفون من الموسيقى الكلاسيكية ، وكان العدد الاجالى المقدر ، من الاسطوانات الكلاسيكية ، لدى الشعب الفرنسى كله حوالى ٥٠ مليون اسطوانة . هذا وتختلف كمية الاستماع الى الاذاعات الموسيقية المختلفة ، وكذا عدد مستقبلى البرنامج الموسيقى الفرنسى ، تبعا للملايسات الاجتماعية والمهنية ، كما تختلف تبعا لمسئوليات التعليم والدخل وفئات الأعمار . ومع ذلك فنستطيع القول بأن الاسطوانات قد قربت بين الموسيقى الكلاسيكية والحديثة من قطاع هام من البشر ، ممن عاشوا من قبل فى عزلة عن الموسيقى الكلاسيكية والحديثة ، فهم اليوم أكثر اقترابا من هذه الانواع من الموسيقى واستماعا اليها .

٣ - تختلف استجابات الشباب ، فى الوقت الحاضر ، للموسيقى الكلاسيكية اختلافا كبيرا ، وذلك تبعا للنشأة او المنبع الاجتماعى . وهذا الحكم نتيجة بحث اجرى فى عام ١٩٦٨ على مجموعة ممثلة للقطاعات المختلفة للشباب وتتألف من ١٠٥٤ ممن تتراوح اعمارهم بين ١٥ عاما و ٢٤ عاما . وتدل نتائجها على تفضيل الاستماع الى

(١) « الموسيقى والآلة » : باريس طبعة ١٩٦٥ ، - هل الهاوى الذى يؤدى الموسيقى ، حقيقة طاقة موسيقية قابلة للنمو ؟ وهو سؤال يمكن ان يطرح فى حالة التشابه التى كانت تلى الضيوف بعد العشاء فى صالونات البورجوازية ، بعزف « باركاوول » او لحن صغير ، وهو ماكان شائما فى المجتمع لفترة طويلة .

ومن جانب اخر فان الانتشار الواسع ، المتعدد الاشكال ، للجيتار ، باقى درجات الاختلاف فى الصفات والمستويات ، بين شباب اليوم ، امر مطروح اليوم بوضوح على مائدة البحث السوسيولوجى الموسيقى ، فالشباب يؤدى الموسيقى ، مثلما يؤدى اوركسترات موسيقى « البوب » التى لا حصر لها بالسمى الى ايجاد تواصل ملائم بين الجمهور والموسيقين فى مهرجانات الهواء الطلق ، التى يحتضنها مئات الآلاف من الناس الخمر حتى الثمالة ، وينهكون انفسهم بتأثير الاصوات المكبرة حتى لتعملها الرياح الى كل الجهات . وهنا الا ينبغي لنا ايضا ان نطرح السؤال - من خلال دراسة متعاطفة وتقديرية فى الوقت نفسه لهذه الحركات الكبيرة - الى أى حد يمكن أن نعتبر عازفى الجيتار الهواء وقرق مرسيقى « البوب » مصادر لقوى وطاقات موسيقية كامنة ؟

الأسطوانات على حضور حفلات الكونسير ، اذ ان ٥٪ منهم فقط هم الذين قالوا انهم ذهبوا اكثر من عشر مرات الى حفل كونسير . وقد كان المهنة الوالد ، ولحجم وثرأ مجموعة اسطوانات الاسرة ، تأثير قوى جدا على كمية معلومات الشباب عن الشؤون الموسيقية ، وكذلك على عدد حفلات الكونسير التى يحضرونها . فشباب البيئات الاجتماعية المحدودة (كالعامل وعمال الزراعة وخدم المنازل) كانوا أدنى المستويات ، بل هم فى الواقع محرومون من المصادر المتنوعة للمعلومات التى يمكن ان تتيح لهم مدخلا الى الموسيقى والى حبها (١) .

ولهذا فان التعميم فى الحديث عن موقف « الشباب » من الموسيقى ، أمر غير جائز ، ومن جانب آخر فانه من الضروري لنا ، بل من المطلق حقا ، ان نعرف ان الذين يقولون انهم « يحبون الموسيقى العظيمة » من الشباب الفرنسى يبلغون ضعف عدد الذين لم يذهبوا الى الكونسير الا مرة واحدة . ومن الطبيعى ان القول بأن المرء يحب الموسيقى العظيمة قد لا يعده ، عند البعض ، ان يكون مجرد تقرير لمبدأ . ولكن ذلك القول بالنسبة للآخرين ، الذين يظهرون تطلعا الى العالم الموسيقى ، دون ان تتوفر لهم اسباب فهمه (وهم يمثلون أربعة أخماس العدد الذى أجرى عليه البحث) أولئك الذين يشكون ان تعليمهم الموسيقى ليس كافيا ، فان على الدولة ازاءهم واجبا يحتم عليها ان تتخذ الاجراءات الحاسمة المتعددة العناصر ، فى سبيل مزيد من التربية والتعليم الموسيقى .

٤ - ويمثل « اختلاف المستويات » الذى تستقبل به الموسيقى عنصرا بالغ الأهمية .

وسأوضح ما ارمى اليه ، ذلك ان اى « رسالة » ثقافية فى اى حضارة تكنولوجية (وخاصة اى رسالة موسيقية) يمكن ان يستقبلها الفرد ويعيش تجربتها فى مواقف او حالات شديدة الاختلاف جدا ، وهذه بعض الامثلة لتلك المواقف :

(١) ان عملا فنيا قيما يمكن ان يستقبله الفرد بالجدية التى يتطلبها ، وهذا هو شأن الاستماع المنتبه ، فى البيت او فى غيره ، او الاستماع الى حفل كونسير يذاع ، او الى اسطوانة يختارها الشخص ليديرها على الجراموفون .

(ب) وهناك عمل فنى قيم يمكن ان يستقبله الشخص بغير الجدية التى يتطلبها ، وربما يفتقر الى الجدية بشكل غير طبيعى ، وذلك بحكم نقص الثقافة الموسيقية للشخص الذى يسمعه ، او للحالة القائمة اثناء السماع ، مثال ذلك « مسائية » لشوبان ، أو

(١) « الف شاب والموسيقى » دراسة أجرتها وزارة الشؤون الثقافية بمبادرة IFOP عام

أغنية رفيعة من موسيقى شومان ، تتخللها شذرات منوعة تسمع اثناء كونسير فى وقت وجبة الفساء او تسمع « محشورة » بين أغنيتين معسولتين فى التليفزيون ، وقد اتيج لى ان المس هذه الحالة بالذات فى الولايات المتحدة ، فى بعض القنوات التليفزيونية فى الساعات التى يبلغ فيها الاستماع ذروته . ومثل هذه الحالات هى التى تتسبب فى النقد البالغ التشاؤم لتأثير وسائل الاعلام الجماهيرية على مجتمعاتنا الصناعية . ولقد كان ثيودور آدورنو يفكر فى ذلك عندما شكك ، فى لحظة مرارة ، من ان الراديو قد حول سيمفونية بتهوفن الخامسة الى نغمة ذائعة يسهل « تصغيرها » .

(ج) الموقف الثالث لعمل فنى متوسط القيمة ، يستقبله المستمع بجدية ، وهو الموقف الذى كان (وما زال) سائدا ازاء الأعمال الموسيقية التى تدرجها الاركسترات ، التى تعزف فى الهواء الطلق او الحداثى او فى أكشاك الموسيقى فى برامجها ، وهى أعمال يستمع اليها الجمهور بخشوع ، وهو غالبا جمهور يفقر كلية الى الثقافة الموسيقية .

(د) ويحضرنى موقف رابع ، موقف مستوى هابط من الأعمال الموسيقية تستهلك باعتبارها مجرد « خلفية موسيقية » أو « لقتل » الوقت ، وهو ما يحدث غالبا فى الحياة اليومية فى مجتمعاتنا .

والواقع ان الموقفين الثانى والثالث ، من بين هذه المواقف الاربعة ، ينبغى ان ينالا منا اهتماما خاصا ، لأن آثارهما الضارة يمكن مقاومتها والتغلب عليها ، فى الحالتين ، بواسطة التربية الموسيقية .

٥ - ولقد ارجأت العامل الخامس حتى الآن ، وهذا العامل على الرغم من انه لم يكن موضع دراسة منهجية ، يبدو لى انه على قدر من الاهمية ، واقصد به « استهلاك » بعض أعمال الموسيقى الكلاسيكية ، على يد فئات معينة من المستمعين . واننى اذ استخدم تعبير « استهلاك » او « استنفاد » هنا هذا الاستخدام المبدئى أقدم له شرحا عاما ، قابلا لأن يكون موضع نقد أو اضافة من الكتاب الآخرين .

وتبدو هذه الظاهرة واسعة الانتشار بين الشباب فى اوساط الطلبة ، حيث تتخذ الصورة التى سأشير اليها هنا ، غير ان المرء يصادفها كذلك بين محبى الموسيقى ، من جميع الاعمار ، كما تبين لى من تجربتى الشخصية .

فما هو تفسير هذه الظاهرة ؟

(أ) تقدم الاذاعات التى تتمتع بأوسع استماع فى فرنسا (وهناك حالات مماثلة فى بلاد أخرى) عددا محدودا من المؤلفات « الكلاسيكية » التى تتكرر على فترات

مقاربة ، ومثل هذا ايضا يحدث فى البرنامج الموسيقى الفرنسى (فرانس موزيك)
وان كان نطاق الموسيقى فيه أوسع (وذلك مع ملاحظة ان الاستماع اليه محدود) (١) .
فبعض الاعمال تذاق بكثرة ، وهذه بالذات هى التى تشكل النواة الاساسية التى
تعتمد عليها مجموعات الاسطوانات المنزلية . فضلا عن ذلك فان نفس هذه الأعمال
هى التى تجعل منها الاركسترات السيمفونية الكبيرة أساس برامجها فى حفلات يوم
الأحد ، وتستغرق منها فترات طويلة ، كنوع من الأجراء الوقائى المضمون .

وفى هذه الظروف فان هذه الأعمال ، بحكم كثرة سماعها - وعلى الرغم من
قيمتها الفنية الذاتية - لم تعد تؤثر فى مشاعرنا او تلمس عواطفنا ولا حتى تثير
فضولنا ، حتى عندما يحرص المستمعون على ان يحيطوا أنفسهم بمظاهر « الراحة »
التي يستكينون لها ، ويسمونها ، خطأ ، حبا للموسيقى (٢) . والأمثلة التى يمكن أن
تقدم كشواهد على هذه النقطة تختلف باختلاف خبرات كل فرد ، وعلى قدر ما لمست
من خبرتى الشخصية ، ومع حرصى على الضغط على أنها نسبية ، يبدو ان هذه
الاعمال الموسيقية التى « استهلكت » هى : سيمفونية شوبيرت الناقصة ، وسيمفونية
بيتهوفن الريفية ، وحتى كونشرتو الفيويلينة والاركسترا من مقام دى الكبير من موسيقاه
أيضا ، وعدد من كونشرتات براندنبورج من موسيقى باخ ، ومن مقطوعات الديفرتمنتو
وافتحاحية زواج فيجارو لموتسارت والبوليرو والفالس لرافيل الخ .

ويحتمل ان تكون ظاهرة « استهلاك » بعض الأعمال الموسيقية هذه أحد أسباب
التقدم الشديد للوضوح الذى تحقق فى السنوات القليلة الماضية ، فى تشجيع البحث
والتجريب فى الموسيقى الحديثة (وان كانت هناك بالطبع عدة أسباب أخرى) . ويقدم
لنا انتاج الاسطوانات فى فرنسا دليلا آخر على تزايد الاهتمام بهذه التجارب
الجديدة . ففي كتالوج الاسطوانات الصادرة عام ١٩٦٦ ليس هناك الا ١٢ عملا
موسيقيا فقط لمؤلفين ولدوا بعد عام ١٩٢٠ . فى حين صعد الرقم فى عام ١٩٦٨ الى ٨٥ عملا
موسيقيا جديدا ، منها ٣٩ لمؤلفين فرنسيين . أما فى عام ١٩٦٩ فقد تجسست هذه
الزيادة المطردة بوضوح أكثر ، فأصبح انتاج الاسطوانات يشتمل على أعمال من
مختلف الاتجاهات ، ومنها ما هو اليوم « كلاسيكى » فى نظر مؤلفى الطليعة الشبان ،
كأعمال بوليز ، وشتوكهاوزن ، وكسياكيس ، وبير هنرى ، الخ .

(ب) غير ان ظاهرة « استهلاك » بعض المؤلفات هذه ، قابلة للتفسير من زاوية
مختلفة تماما ، حيث يمكن ان ننظر اليها لا باعتبارها « سببا » بل « نتيجة » ، ترتبت

(١) ٧٥٪ من مستمعى الراديو يستمعون الى « البرنامج الموسيقى » مرتين أسبوعيا على الأقل ،
التقرير المشار اليه ١٩٥٧ .

(٢) مادلين جاليسار : ابريل ١٩٧٠ ص : ٧٨٣

على تحول جزء من الجمهور (وخاصة تحت سن الثلاثين) الى البحث عن وسائل جديدة
فى التعبير ، ومؤلفات موسيقية جديدة .

ونود ان نشير هنا ، على هامش هذا الافتراض ، الى تلك الدراسة التى قام بها
روبير فرانسيس بالتعاون مع بيير روبرتو ، وميشيل دينيس ، ولم تنشر بعد (١)، وهى
تعتمد على عينتين شملت أولاهما ٤٣٧ طالبا يدرسون علم النفس ودلت على غلبة
الاهتمام بالابحاث الطليعية فى الموسيقى عندهم . وليس اهتمامهم مصحوبا باتجاه
مناظر بأنشطة موسيقية او حتى بعناصر « التكنيك » التى تعتمد عليها هذه الابحاث
والتجارب الجديدة ، بل هى مسألة « تفتح وسعة افق » بالنسبة لهم ، وليست انتباها
او اهتماما موسيقيا خاصا او مظهر ثقافة موسيقية متطورة او مرتبطة باتقان العزف
على إحدى الآلات الموسيقية ، او بمتابعة الاخبار والتعليقات والنقد الموسيقى ، او حتى
برغبة فى تحصيل ثقافة موسيقية أفضل .

ويتجه القارئون بتلك الدراسة - بناء على ملاحظوه من انفصال بين الموسيقى
العملية (أى اداء الموسيقى عمليا) وبين الاهتمام بالابحاث الجديدة بين الطلبة - الى
تفسير هذا الانفصال بان الممارسة والاطلاع او الثقافة العامة لايجمعان معا بل هما
متعارضان : فالعازف الهاوى (وهو فى هذه الدراسة طالب جامعى) لن يتوفر لديه
من الوقت ما يكفى لممارسة هوايته ، والاطلاع فى الوقت نفسه ، وتثقيف نفسه بمتابعة
ما يحدث فى عالم الموسيقى الدائم التجديد .

ونظرا لأن هذه الدراسة قد أجريت فى أبريل ١٩٦٩ بين طلاب سانسويه ونائير
فاننى أتساءل : هل يمكن ان يكون هذا الرفض « القاسى » للموسيقى التقليدية المألوفة،
فى مجموعه ، كما تبين من اجابات الكثيرين ممن وجهت اليهم الاسئلة ، لونا من
الوان الصراع المستمر المتجدد بين الأجيال المختلفة ، او أحسد مظاهر ذلك النزاع
السياسى الثقافى الكبير .

وأعتقد ان ظاهرة « استهلاك » بعض المؤلفات ، والاتجاه الى رفض الموسيقى
(المألوفة التقليدية) مترابطة عند بعض هؤلاء الطلاب : فالتياران ناشئان عن ظروف
الحياة العملية التى خلقتها الحضارة العلمية ، بما سبق ان اوضحناه فى خطوطه
العريضة ، فى مستهل هذا المقال .

(ج) والظاهرة التى تهمنا هنا لم تتبين ، بالقدر الكافى ، من هذه التعليقات
ومن الضرورى ، اذا ذهبنا الى أبعد من اوساط الطلاب ، ان نتناول افتراضا ثالثا أعمق
وأعم فى الوقت نفسه .

(١) « الاهتمامات الثقافية فى أوقات الفراغ » ، باريس ، معهد الجماليات « تحت الطبع » .

ان طائفة كبيرة من الشجب ، والناس الأكبر سنا ، من موسيقيين ونقاد متخصصين ، أو من هواة الموسيقى العاديين ، ممن يرفضون موسيقى الكلاسيكيين ، وأحيانا باحتقار وعنف وعدوانية - وهم الذين يشكلون الجناح التقدمي المتحمس في المهرجانات الموسيقية - يقولون (وهو تعليق سمعته مرارا وبعبارات مختلفة) : « انهم لا يحسون الموسيقى الكلاسيكية » ، وانها تمثل في نظرهم عصرا انقضى . وهم يلقون هذا الحكم ويقررونه في ثقة توحى بنوع من « التفلسف الاجتماعي » الذي يعيد تمثيل الموسيقى في اطار تاريخي ، وهم ينكرون على الموسيقى صفتها التي اعترف بها كل هؤلاء الفنانين ، من انها « علم صوتي بحث » ، من عزل عن الزمن وقائم بذاته . وأود هنا - تجنباً للاستطراد في هذه المناقشة الجانبية التي لاتمس موضوعنا مباشرة - ان أعيد للاذهان حجة قديمة تتردد دائما وهي « اننا نريد شيئا آخر ، نريد موسيقى لمصرنا » ، وهذه الحجة يسوقها أنصار الأبحاث التجريبية الجديدة في الموسيقى ، ويسوقها أنصار الموسيقى الدارجة ، « البوب » على حد سواء .

وربما كانت الموسيقى « التقليدية » (وخاصة الموسيقى الرومانتيكية التي تشمل فاجنر وبرامز وحتى شتراوس) ، مرتبطة فعلا بفترة أو بعصر انقضى ، حين كانت الأعمال الموسيقية تقدم لعشاق الموسيقى ملاذا أو ملجأ منعزلا يحتمون به بعيدا عن عالم يصبح أقل « طبيعية » وأكثر صناعية « تكنولوجية » يوما عن يوم . وفي ضوء التفسير الثالث الذي سأورده هنا لا شك ان الكثيرين من الناشئة اليوم ، وربما بالأمس أيضا ، يعبرون عن الضيق الذي يستشعرونه ازاء هذا الملاذ أو الملجأ العاطفي ، فيرفضون تلك الراحة والسهولة التي ترتبط به ، ولذلك اتجهوا الى ابحاث الموسيقى الجديدة ، لما لها من مغزى في نظرهم ، حتى وان كانت تبدو مضطربة أو مشوشة أحيانا . وتدعينا لهذا الافتراض يجدر ملاحظة ان هناك عاملا واحدا يبدو مشتركا بين تيارات الابداع الموسيقي اليوم ، على الرغم مما بينها أحيانا من اختلافات جوهرية ، وهناك عدة امارات تدل عليه ، الا وهو رد الفعل ضد التشبسية (أو التجسيم) في الموسيقى .

وبعد كل ما ذكرناه هنا ، فعلينا مع ذلك ، الا نغالي في تقدير مدى ظاهرة « الاستهلاك » أو الرفض التام « للموسيقى الكلاسيكية » اذ اننا لانصادفها الا في بيئات محدودة اليوم ، فبين سكان المجتمعات الصناعية ، وبين جماهير الذين ابتعدوا - كما رأينا - عن الموسيقى « العظيمة » ، مازالت هناك رقعة واسعة من الأرض الموسيقية البكر التي مازالت في حاجة الى استصلاح .

واود ان اشير ، فيما يختص بهذه المناطق البكر التي لم تستكشف بعد ، الى ثغرة هامة في البحث الخاص حول « مواقف » الفئات الاجتماعية والمستويات المهنية المتباينة

فى مجال الموسيقى ، الا وهى غياب المعلومات الاحصائية عن القدرة الطبيعية على ضبط نغمة ، وهى التى تسمى عادة « الاذن الموسيقية » .

وتبدو هذه القدرة اوسع انتشارا مما نقدر بصفة عامة ، وهو مالا حظته بنفسى من خلال خبرتى الطويلة فى بحث اجتماعيات العمل ، حيث اتاحت لى فرص عديدة للملاحظة ذلك عند العمال الذين يشتغلون فى الهواء الطلق ، كالعمال فى مواقع البناء أو عمال انشاء الطرقات او فى الترسانات البحرية أو الكبارى وما الى ذلك ، ولا نفعل فى هذا المجال النقاشين وبنائى أسطح المنازل ، ممن يبدو ان حب الفناء صفة تقليدية عندهم ، ومن مميزات المهنة . ولست وحدى الشخص الذى لاحظ ان العمال كثيرا جدا ما ينفون او يصفرون اغاني بل الحانا من اوبرات ، وبنغمات صحيحة تماما ، وهذه الصفة الموسيقية يمكن ان تنمى وان تدعم عند الاطفال بوسائل متعددة من التعريف الايجابى بالموسيقى ومن التربية الموسيقية .

رابعيا :

نخرج من هذه المجموعة من الحقائق والتعليقات بأنه من المستحيل النهوض بدور الموسيقى ومكانها فى مجتمع صناعى الا عن طريق النهوض بتعليم الموسيقى فى المدارس الابتدائية بل فى دور الحضانة أيضا .

ففى أثناء الحملة القومية للدعوة للموسيقى ، وهى الحملة التى نظمها رينيه نيكولى سنة ١٩٦١ بعنوان « فلسفة الموسيقى » ، لاحظ جاك شابيه ان الرجل الفرنسى العادى الذى أصبح أقل تحمسا لأداء الموسيقى عما كان من قبل ، قد وجد نفسه اليوم مطالباً بالحاح وفى كل مكان بان يسمع الموسيقى (وربما أضفنا أنه يسمعها رغم أنه فى بعض الأحيان) . وفى هذه السلسلة من الاذاعات لفت برنار جافوتى الأنظار الى حقيقة انه « كلما ازداد تعقد الموسيقى اشتدت حاجتنا الى الدخول فى صميمها للتوصل الى الاستمتاع بها ، وقل عدد الناس المهتمين لفهمها » .

ومن هنا نشأت الحاجة الى امداد النشر بالوسائل التى تهى لهم الفهم والاختيار امام هذا الحشد الهائل من الرسائل الصوتية ، وذلك من خلال التربية الموسيقية . ولا بد للدولة ان تقدم من خلال شبكة منشآتها العديدة تعليما وتربية موسيقية مركزة وبشكل متصاعد ، يمثل جزءا من التربية العامة ، على ان يؤخذ فى الاعتبار ان هذه التربية انما تهدف لاعداد النشر لمعرفة وفهم عام للأعمال الموسيقية كلها ، ولكن دون فرض اى مدرسة فكرية معينة او اى نظام من القيم الخاصة ، بل المقصود من هذا نشر الذوق الموسيقى عند أكبر عدد مستطاع من الأفراد ، وهذا يشمل بطبيعة الحال الاهتمام

بالموسيقى الجديدة (وهو هدف واسع جدا) ، كما يشمل وضع الآلات الموسيقية الشائعة فى متناول الناس ، طبقا لاستعداداتهم وقدراتهم .

ومن أجل هذا فلا بد أولا من خلق مدرسين اكفاء (فى التربية الموسيقية) مشبعين بالاحساس القوى برسالتهم ، ولديهم القدرة على العمل فى المعاهد التربوية والمدارس على اختلاف مستوياتها . ولا شك ان وضع نظام دقيق وكامل التجهيز ، من المدارس الموسيقية والمدارس الموسيقية الثانوية ، والمعلمين والعازفين والمؤلفين ، مع الارتفاع بدراساتهم الموسيقية وبمستوى تعليمهم العام ، كل هذا سيكون خطوة هامة نحو هذا الهدف .

ومن الاهمية بمكان ان تشجع الدولة وتعين معاهد الهواية الموسيقية ماليا ، وهى التى تتولى تدريب الناس على الموسيقى لشغل أوقات فراغهم ، وذلك استجابة لاحتياجات هذا الجمهور المتزايد العدد . وأول خطوة فى هذا السبيل هى وضع نظام يجعل دخول حفلات الكونسير ميسرا لذوى الدخل المحدود ، بحيث تغطى الحفلات المنطقة بأكملها وتصل الى كل انحاءها . ولى ملاحظة عابرة هنا ، فمن المؤسف حقا ان المهرجانات الموسيقية الدولية - التى يتجمع لها هذا الحشد من العازفين « الصوليت » العظام وقادة الاركسترا - باهظة الأثمان لدرجة أنها لا تجذب الا جمهورا خاصا من محبى الموسيقى المثقفين المتعاليين الذين يطربون لآى بدعة ، كما يطربون لكل ما هو تقليدى ومألوف . ومثل هذا الجمهور خطر لأنه على استعداد للتصفيق لمن ينصرهم من الفنانين العاديين بقدر ما هو على استعداد للتصفيق للمجددين الأصلاء فى الوقت نفسه .

وعلاوة على حفلات الكونسير ، فلا بد بالطبع ان يزداد عدد مكتبات الاسطوانات الجيدة التجهيز ، وأن تنال برامج الاذاعة والتليفزيون الجيدة عناية ، وان تقدم فى الاوقات التى تعتبر « ذروة » الاستماع (وهو مالا يحدث فى التليفزيون الفرنسى فى الوقت الحاضر للأعمال الا نادرا) ، وعلى هذه الاذاعات نفسها ان تبين التسلسل التاريخى للأعمال ، وان تقدم شروحا مبسطة (غير أكاديمية) وخالية من حذقة بعض المتخصصين الذين يوصدون الأبواب فى وجوه مستمعيها بدلا من ان يفتحوها بسخاء .

وهنا يجب علينا ان نلخص مقالنا فى الختام فنقول :

ان التقدم التكنولوجى الذى طور الميكنة الذاتية من كل الجوانب باستخدام الحاسبات الالكترونية ، والضبط الالكترونى ، يميل فى الوقت نفسه الى حرمان الانسان من الاتصال بذلك المجال الذى كان قبلا موطنه ومشواه الطبيعى ، بإيقاعه

البيولوجى القديم قدم الازل . وعلى العكس من ذلك فقد تحسنت الآلات تحسنا لحدود له ، مما أدى الى خنق وكبت الكثير من أنشطتنا الثقافية ، وبذلك فرضت هذه الآلات نفسها كبديل لاتصالنا المادى الخصب مع العناصر الاولى . وهكذا فان التكنولوجيا تحرر الانسان بكل الطرق .

وازاء هذا التحول الرهيب - بما له من مغزى سلبي وايجابى لحياة الانسان - من الضرورى ان تظل الموسيقى دائما منطقة لاتستطيع التكنولوجيا ان تحرر الانسان فيها ، لاكميدع للموسيقى ولا كعازف يؤديها (١) .

وتؤمن بعض الابحاث المعاصرة فى الموسيقى (ولابد هنا من أن اكرر اننى لااعنى بهذا مجموع الانتاج الموجه الى خلق تعبير موسيقى جديد) انها ابتكار وتجديد حر ، وانها رد فعل صحى لما كان رواد الموسيقى يسمونه « عبادة الذات » أو « الفورات العاطفة » أو « التجسيمية المحدودة القاصرة » أو « اسدلورة الانسان كمييار يقاس به كل الكون » أو « موسيقى انسانية اكثر مما ينبغى » . والواقع ان هذه البحوث نفسها متأثرة بضغط من البيئة التكنيكية ، كما انها متأثرة بالحركة الهائلة نحو امتهان الانسان كأنسان التى نشاهدها فى الفن والفكر المعاصر ماثلة بطرق شتى . وهذه الابحاث التجريبية ، سواء فى انتاجها الالكترونى ، والتممين ، وحتى فى الانتاج بالميكنة الذاتية ، انما تدل على ان الاغراء الهائل الذى يجتذب الفن نحو التجريدية قد دخل عالم الموسيقى (وحتى فى تلك الموسيقى التى يصفونها من أصوات محددة « كونكريت ») ، كما ان الموسيقى الالجوريتمية وأشباهاها (التى تدير ظهرها تماما للاحاساس والوجدان والانفعال ، ولا تؤمن بالتدوين الموسيقى وتدعى عدم الاكترات بتقديم أصوات لها قابلية لأن تسمعها الاذن ، وكل ذلك من أجل تسجيل أصوات « ثورية » ناتجة عن أفانين ، غير مسجلة ، فى التأليف الموسيقى) تبرز الاتجاه الى احتقار الانسان والاستغناء عنه حتى كنستمع للموسيقى .

ومع ذلك فمهما بلغت الحاجة الى الجرأة والاقدام فى سبيل خلق اساليب ووسائل جديدة فى التعبير الموسيقى ، فان هناك حاجة بل ضرورة مماثلة لأن تظل الموسيقى نفسها شيئا انسانيا ، وخاصة فيما يتصل بالدور الذى يقوم به مبدعوها ومؤدوها ، بل فى الاندماج الكلى (قلبا وروحا) فى الموسيقى من جانب من يستمعون حقيقة اليها . ولا بد ان تظل الموسيقى مرفأ او جزيرة للانسانية ، وسط

(١) جدير بالذكر هنا أن هناك اتجاها واحدا ، يعمل فى حركة مضادة لتلك التى وصفناها هنا ، وهو اتجاه يميل الى تجسيم دور المؤدى والاضافة الى مسئوليته الفنية ، ويتجلى هذا الاتجاه فى بنى بعض المؤلفين لطرق غير محددة فى التدوين الموسيقى ، وبذلك يتحولون الى جماليات العمل الفنى غير المكتمل .

هذا السيل الجارف من الآلية والآلات التي تسير نفسها بنفسها (الميكنة الذاتية) تلك التي انساقت اليها المجتمعات الصناعية في تيار عريض اصبح مسرحا للمعركة القائمة بين « الانسان » وبين تلك الاشياء التي انتجتها عبقريته .

ويشهد على ذلك جورج انسكو في المجموعة التي جمعتها منظمة الشحباب الموسيقى الفرنسية ، في عيدها العشرين ، وهو يشيد فيها « بالرسالة الخلقية والاجتماعية الرفيعة لفن الموسيقى » . وتتجلى لنا « هذه الرسالة » بكل جلالها في مواجهة فقدان التوازن (الذي تبرز مظاهره التبعة بطرق شتى اليوم) بين القوى المذهلة التي خلعتها التكنولوجيا الصناعية على الانسان من جانب ، وبين المصادر الخلقية المحدودة المتاحة له للتحكم بها في تلك القوى ، وليضفى عليها صفة انسانية . والموسيقى - طبقا لتعريف يهودى مينوهين البارع - هي أكثر الفنون التصاقا بالانسان ، وهي في الوقت نفسه أكثرها عمومية . وهي من أكثر القوى الروحية حيوية ، واقدرها على تخطي كل الأفكار وكل الحواجز ، وهي بإمكانياتها اللانهائية ، قوة قادرة تماما على معاونه الانسان على ان يستعيد نفسه ، وعلى ان يحمى وقت فراغه ويثريه ويحرره من كل القيود ، ومن كل ذلك الهز المتعفن الذي يضيع فيه وقته الذي « تفرغ » من العمل . والموسيقى احدى القوى القادرة ، أكثر من أى شئ آخر ، على ان تعين الانسان في التغلب على « فقدان التوازن » ، وهو الذي يحمل الموسيقى نفسها كل إماراته .

ان الموسيقى في عالم اليوم ، شرقا وغربا على السواء ، يجب ان تكون من العناصر الأساسية للغذاء الذي تقدمه الدولة للنشء ، لتمكينهم من ان يشقوا طريقهم ، وان يبتكروا لأنفسهم عملهم ، كبشر ، وان يثموا طاقاتهم ، وان يزدهروا في حضارة تكنولوجية زاخرة بالأخطار المحدقة ، وان كانت في الوقت نفسه تحمل تباشير مستقبل عظيم مشرق .

الكاتب : جورج فريدمان

ولد فى باريس عام ١٩٠٢

تخرج فى مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٣

حصل على درجة الاجريبيه فى الفلسفة عام ١٩٢٦
عين استاذاً فى معهد الفنون والصنائع القومى عام
١٩٤٦ .

منذ ١٩٤٨ أصبح مديرا للمدرسة التطبيقية للدراسات
العليا « بالسوربون »

من بين هيئة تحرير « الأناى »
له مؤلفات عديدة منها ازمة التقدم ١٩٣٦ ، الى اين
يتجه العمل الانسانى عام ١٩٥٠ ، مشاكل أمريكا
اللاتينية أول وثان عام ١٩٥٩ و ١٩٦١ ، القسوة
والحكمة ١٩٧٠

الترجمة : الدكتورة سميرة الخولى

استاذة التاريخ والتحليل الموسيقى بالمعهد العالى
للموسيقى . مستشارة الموسيقى بوزارة الثقافة . أمينة عامة
لمجمع الموسيقى العربى التابع لجامعة الدول العربية .
عضوة مجلس اكاديمية الفنون ، وعضرة لجنة الموسيقى
بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

من مؤلفاتها كتاب التربية الموسيقية عام ١٩٥٨
بالاشتراك مع السيدة عائشة صبرى

ومن مترجماتها : تراث الموسيقى عام ١٩٦٤ ، والتأليف
الموسيقى عام ١٩٦٥ .

بقلم • يرجى توبيلتز
ترجمة • أحمد الحضري



المقال في كلمات

يتحدث هذا المقال الشائق عن السينما التي يطلقون عليها اسم الفن السابع أو الاله العاشر ، هذا الاختراع المدهش الذي حقق حلما طالما راود كبار الفنانين في عمل يجمع بين الموسيقى والتصوير والرقص . وكان على القرن العشرين أن يشهد تحقيق هذا الحلم في هذا الفن الجديد الذي يختلف اختلافا بينا عن فن العصور السابقة في كونه يجمع في تركيب متكامل وكل لا ينفصل التصوير مع الفن الدرامي ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص ، والصورة المرئية مع الكلمة . وقد أخذ الفيلم يحل محل الأعمال التقليدية لفروع الفن الأخرى مثل الأدب والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها . وبفضل الفيلم بدأت الفروق بين منتجات الفنون التقليدية وبين الواقع في الزوال ، كما بدأت الحدود بين الأنواع المختلفة من هذا الفن في الاختفاء . ويتناول المقال مشاكل التأليف من حيث وحدتها وتعدد مبيئاتها أن الطابع السائد في فنون التسلية - المسرح والسينما والإذاعة - هو تعدد المؤلفين

على خلاف الأدب والتصوير والموسيقى التى يكون مؤلف العمل فيها واحدا . والتعرف على المؤلف فى أغلب الحالات لا أهمية له بالنسبة للمتفرج أو المستمع . وفيما يتعلق بفنون التسلية التى يتعدد فيها مبدعو العمل ينتفى المتفرج واحدا منهم يبدو له أن دوره أكثر أهمية ، كثيرا ما يكون الممثل الذى يؤدى الدور الرئيسى .

وفى حديث الكاتب عن منظم العرض يخبرنا أن اختيار المنتج أو المخرج باعتباره مبدع العرض كله أمر جديد نسبيا . وفى النظام السائد فى الولايات المتحدة وغرب أوروبا نجد أن الذى يقوم بدور منظم العرض السينمائى أحد ثلاثة : المنتج أو المخرج أو الممثل ، خصوصا ذلك النوع من الممثلين المعروف باسم النجم . أما فى الاتحاد السوفيتى والدول التى تم فيها تأميم صناعة السينما بعد عام ١٩٤٥ فنجد أن المخرج احتفظ لنفسه بدور المبدع الرئيسى للفيلم . وقد أدى الانتشار الواسع للتلفزيون الى أحداث تغييرات أساسية فى السينما الحديثة . أما من حيث الإخراج فالمخرج مازال هو المبدع فى البرامج ذات الطابع المسرحى التى يقل ظهورها على الشاشة الصغيرة . أما المسلسلات التلفزيونية فيصلصعب معرفة المسئول عن الإبداع فيها . وقد أسهم التلفزيون فى خلق نوع جديد من المؤلف - منظم العرض - هو مضيف البرامج . والقاعدة فيما يتعلق بفنون التسلية وخاصة فى مجال الفيلم والتلفزيون هى تصدد المؤلفين أو المبدعين فى العمل الواحد . أما مسألة التعرف على المؤلف أو الفنان المسئول فقد فقدت كل أهميتها تقريبا بالنسبة لجمهور المتفرجين الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الجماهيرية .

١ - مشكلة التحد الفاصل :

لقد كانت مشكلة تعريف الفن ، وتقسيمه الى أنواع ، مشكلة جادة دائما بالنسبة للباحثين فى النظريات ولرجال علم الجمال . ويبحث البروفيسور فلاديسلاف تاناركيفيتش فى مؤلفه الكبير المسمى « مفهوم الفن فى الماضى وفى الحاضر » ، فى أصول مفهوم الفن والتعديلات المتتابة التى مر بها منذ العصور القديمة الى اليوم .

وعند الاغريق والرومان ، والغرب كله فى العصور الوسطى ، كان الفن يعتبر اما حرفة أو علما . وكان النوع الثانى ، المعروف باسم « الفنون الحرة » يضم علم النحو والبيان أو الهندسة ، الى جانب الموسيقى التى أصبحت ما نسميه اليوم موزيكولوجى أو علم الموسيقى . أما النوع الآخر وهو « الفنون المبتدلة » فله طابع عملى أكثر من الثانى ، ويضم الزراعة والطب والعمارة الى جانب عدة موضوعات أخرى . وفى القرن الثانى عشر احتسب الفيلسوف هيو من سانت فيكتور قرعا جديدا سماه « تياتريكا » ضمن « الفنون المبتدلة » السبعة . ويخبرنا البروفيسور تاتاركيفيتش أنه لا يضم المسرح فقط ، بل يضم بصفة عامة فن تسلية الجماهير ، أى الألعاب الرياضية والمسابقات وألعاب السيرك . وكان الشعر يندرج تحت عنوان الفلسفة .

وخلال عصر النهضة تمت عدة تعديلات اساسية فى هذا التصنيف ، فلم تعد « الفنون المبتدلة » تعرف على أنها فنون . واتفق الباحثون فى النظريات على أن تقتصر صفة الخلق الفنى على « الفنون الحرة » . وتم تقديم مصطلحات جديدة ونظام جديد لقائمة الفنون . واقترح مارسيليو فيتشينو ، مدير الاكاديمية الافلاطونية ، فى نهاية القرن الخامس عشر ، أن يدخل الشعر والتصوير والعمارة والموسيقى والغناء ضمن الفنون الحرة الى جانب النحو والبيان . وكان فيتشينو يرى أن الموسيقى هى الأكثر أهمية ، وأن لم يستخدم هذه الصفة بالذات ، إلا أنه قد لوحظ أنه يعتبر فنون الموسيقى أرفع منزلة من سواها . وبعد مرور قرنين من الزمان أكد كلود فرانسوا منستير ، المؤرخ والباحث فى نظريات الفن الفرنسى ، أن كل الفنون الحرة « تعمل من خلال الصورة » . وفى القرن السابع عشر أوجد فرانسوا بلوندى ، فى دراسته الطويلة عن العمارة ، نظاما كاملا لتصنيف الفنون النبيلة ، أو الفنون الجميلة ، ضمنه العمارة والشعر والبيان والدراما والتصوير والنحت والموسيقى والرقص .

واستمر تعبير « الفنون الجميلة » حتى نهاية القرن التاسع عشر ، ومازلنا نجد حتى اليوم أن المتمسكين بالتقاليد يميلون الى اعتبار أن مفاهيم الفن والجمال متلازمة لا تنفصل . ويحدد لالاند فى كتابه « معجم الفلسفة » تعريف الفن بأنه « أى نتاج للجمال من خلال أعمال كائن واع » . فى حين يتحدث رونز فى « قاموس الفلسفة » عن « فنون تعتمد مبادئها على الجمال » . ويقول البروفيسور تاتاركيفيتش فى نهاية مؤلفه : « أن الفن فى عصرنا هذا ، ابتداء من الداذا وفترات السريالية ، لم يعد يتفق مع التعريف القديم إلى بعض اتجاهاته . أن الباحثين المعاصرين فى النظريات ، أو على الأقل من يرفض منهم أن يتجاهل أهم اتجاهات الفن المعاصر ، يجدون أنفسهم مضطرين لعدم قبول ذلك التعريف . وعلى هذا يجب علينا لكي نحدد مفهوم الفن ، أما أن نريد من فكرتنا العامة عن الجمال ، أو أن نحل محلها

شيئا آخر أكثر ملاءمة . ما هو هذا الشيء ؟ لا يوجد حاليا اتفاق حول هذه النقطة ، بل هناك عدة أفكار فقط » .

وهكذا ينتهى هذا السفر بعلامة استفهام . ولم يعد مفهوم الفن كافيا من حيث الترتيب والتوافق . اذ ظهرت أخيرا اشكال معينة من الفن ليس لها مكان فى القائمة السابقة . ومن يدري ، فقد ينتهى بنا الأمر أن نقبل من جديد فى عائلة الفن كل ما سبق أن أبعد عنها بازدراء فى عصر النهضة ، مثل « الفنون المبتدلة » . ان « تياتريكا » - أى شكل من التسلية - لا تشمل اليوم الترفيه عن الجماهير والسيرك فحسب ، بل تشمل أيضا وسائل التعبير الجماهيرية مثل الاذاعة والسينما والتلفزيون . لقد صحبت القرن العشرين تغيرات جوهرية ، خصوصا منذ انتشر إقطن السينما الجديد ، المعروف باسم « الفن السابع » أو « الاله العاشر » ، فى جميع أنحاء العالم .

السينما وتركيب الفنون :

لا جديد هناك فى الحلم بهذا الفن المركب ، الذى يستخدم وسائل التعبير الخاصة بكل النظم الفنية التقليدية . وفى نهاية حياة جوته ، فى أحد أحاديثه مع ايكerman ، تغنى جوته بمديح المسرح كفن مركب مصطنع . قال عنه : « لقد استلقينا فى مقاعدنا مرتاحين كالمملوك ، وأخذت تنكشف أمام أعيننا صور حية تقدم لأذهاننا وحواسنا كل ما يمكن أن نتمناه من متعة . شعر وتصوير وغناء وموسيقى وفن درامى . هناك كل شيء . وعندما يحدث فى أحد الايام أن تجتمع كل هذه الاشكال الفنية مع كل سحر الشباب والجمال لتحقيق متمتنا ، فان ذلك سيكون مهرجانا ووقتا بهيجا لا يجارى » .

وكتب لامارتين فى مقدمة « جوسلين » (١٨٤٠) : « ٠٠٠ أن أرى يوما أفكارى المكتوبة فى تصوير أو حفر ، أن أرى ابتكارات مخيلتى مجسدة فى رسم شاعرى ، وبهذا تنتشر أمام أعين الذين لا يقرأون ، أن يصبح أحد ابتكارات عقلى متداولاً على نطاق واسع فى دنيا الحواس » .

أما ريتشارد فاغنر فى أفكاره عن فن المستقبل فقد جمع بين المسرح والموسيقى كنقطة انطلاق خاصة به ، نفس طريقة الدراما الاغريقية القديمة التى كانت فنا عالميا وفريدا فى الوقت نفسه . كما حلم الموسيقار الروسى سكريبابين بفن « عالمى » يجمع بين الموسيقى والتصوير والشعر والرقص .

وكان على القرن العشرين أن يشهد تحقيق هذه الاحلام . وهكذا رأى سيرجى ايزنشتاين الفن الجديد جديراً بهذا العصر الجديد من تاريخ البشرية : « لا يمكن

مقارنة هذا الفن بفن العصور السابقة ، حتى ولو فى مظهره الخارجى . وليس الأمر عبارة عن موسيقى جديدة ضد موسيقى تقليدية ، أو تصويرا يحاول أن يحل محل تصوير العام السابق ، أو مسرحا يحل محل مسرح الماضى ، ولا فنا دراميا أو نحتا أو رقصا يتنافس مع رقص أو نحت أو فن درامى من الأيام السابقة ، ولكنه شكل جديد ومدعش من الفن يجمع فى تركيب اصطناعى كامل ، وفى كل لا ينفصل ، التصوير مع الفن الدرامى ، والموسيقى مع النحت ، والعمارة مع الرقص ، والمنظر الخلفى مع الانسان ، والصورة المرئية مع الكلمة » .

ان أعظم نجاح أحرزه العلم مع الجماليات عبر التاريخ هو نشر الوعى بهذا المركب الجديد ، بهذه الوحدة المتناسقة من الفنون التى لم يسبق لها وجود .

هذا الفن يعرف بالفيلم .

ولنحاول الآن أن نحلل الصفة المركبة لفن السينما خلال السنوات الثلاثين على الأقل التى مرت منذ أن كتب أيزنشتاين هذه الكلمات ، أدخل بعض معارضى السينما المصطنعة ، من أمثال أندريه بازان أو سيجفريد كراكور ، عنصرا جديدا فى هذا المجال ، اذ يبدو الآن أنه من الأصوب أن لا نعتبر أن هذا « المصطنع » مزيج من الفنون أو خلاصة الفنون ، بل الأصوب أن نعتبره الوجه المزدوج للاله يانوس الخاص بالفيلم . ويمكن للفيلم أن يكون قصة أو تراقبها مسرحيا أو مقطوعة موسيقية أو عملا مرثيا أو نحتا ، والأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر المرء منها الى الفيلم .

والفيلم فى شكله الذى اعتدناه أكثر من سواه - أى الفيلم الروائى - استمرار لفن سرد القصص ، الذى امتد منذ أقرون مضت . فخلال مئات السنين كانت القصص أولا تقال بالغم ، ثم صارت وسيلتها الكتابة والقراءة ، حتى أصبحت الآن فى شكل صور متحركة ناطقة على شاشة السينما والتلفزيون . « لقد دخلنا عصر الصورة » ، كانت هذه هى صيحة آبل جانس عندما أعلن ميلاد الأدب المرئى .

ويعتبر سرد القصص سينمائيا من أنواع التسلية ، وان كان أساسه أدبيا . فالجمهور هنا لا يتكون من قراء ، بل من متفرجين يراقبون الشخصيات وهى تمثل . والفعل الماضى فى العمل الأدبى يصبح فعلا حاضرا فى المسرح . ومهما كانت مساحة خشبة المسرح فان العرض هنا له صفة العرض الجماهيرى .

وكان الناقد الفرنسى الكسندر أرنو محقا عندما قال عن العروض السينمائية الأولى فى العقد الثالث إلى هذا القرن : « كنا نواجه عرضا ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى حقيقى ، المعنى الذى فهمه الأفريق ورجال القرون الوسطى » . أما ايلى فور فقد أضاف : « أنه مثل المسرح ، ولكنه أيضا مثل الرقص والعباب الرياضية والكواكب والتسلية الجامعة يتخللها ظهور الممثلين » .

وعلى هذا فالفيلم عبارة عن سرد أدبي وعرض ضخم فى الوقت نفسه ، وبما انه يعتمد على اللغة المرئية فانه يتبع الفنون التشكيلية ، وله - على عكس التسلية المسرحية - صفة البقاء وعدم التغير ، مثل الصورة أو التمثال . وقال ايلى فور : « ان تكوين الفيلم ثابت ومحدد ، وعندما يتم تحديده فانه لا يتغير عن ذلك أبدا ، وهذا مما يكسبه صفة لا تتصف بها الا الفنون التشكيلية وحدها » .

وكانت الأفلام منذ بدايتها الاولى مصحوبة دائما بالموسيقى . ما هو بالضبط دور الموسيقى فى خلق العمل السينمائى ؟ ان المخرج الايطالى اليساندرو بلاسيلى يقول : « يخضع كل شيء فى السينما لقوانين الايقاع والجهارة والدرجة ، وهى عينها قوانين الانسجام والتوافق (الهارمونى) وبالتالى قوانين الموسيقى » . أى أن تكوين العمل السينمائى تحكمه الموسيقى . وهناك تحليل أكثر شمولا لدور الموسيقى فى الأفلام قدمه الموسيقار الايطالى انتونيو فيريتى : « ان الموسيقى تفرس الحياة والاصوات داخل التصوير ، والموسيقى هى التى تبرز مواقف معينة وتزيد من وقعها ، والموسيقى هى التى تخلق جوا من الرضا والطمأنينة أو جوا مؤسسيا ، والموسيقى هى التى توقظ الذكريات والرغبة فى الرجوع الى الماضى الذى يربط بين الأحداث المختلفة ، والموسيقى هى التى تلفت الأذهان الى وجود نغمة سائدة أو حدث ما ، فى حين تعرض علينا الصورة شيئا آخر ، فالموسيقى هى التى تعبر عن افكار شخص صامت ، وهى التى تترجم دوامة افكاره » .

ويمكننا تلخيص ما سبق ذكره فيما يلى : لقد ترك كل فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم ، كما أسهم فى تحديد قواعد تكوينه . فالى جانب الرسم التقليدى هناك الرسم السينمائى على الشاشة ، والى جانب الأدب المكتوب هناك الأدب المرئى والمسموع ، والى جانب العرض المسرحى هناك العرض على الشاشة ، وأخيرا الى جانب الموسيقى التقليدية هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائى . ان الحدود الفاصلة التى كانت فيما مضى تفصل بين أحد أشكال الفن وشكل آخر أخذ الآن فى الزوال بل فى الاختفاء تماما . ومع هذا فان أهم التعديلات وأكثرها عمقا ، التى مرت بموقفنا الحديث من الفن ، لاتعتمد على مدى اسهام أحد الفنون التقليدية أو الآخر فى الخلق السينمائى ، بل تعود الى غزو « الواقع » لعالم الفن ، بحيث لم يصبح فقط هو مادته الاولى ، بل أيضا وسيلته فى التعبير .

الفن والواقع :

يلذكر و.ساندبرج ، و: ه.ج.س.جاف فى كتابهما « رواد الفن الحديث فى متحف مدينة أمستردام » ان كل لوحة تصوير حتى نهاية القرن التاسع عشر كانت وثيقة الى جانب كونها رسالة تحمل حقائق واقعية محددة . ولقد تسبب اختراع

التصوير الفوتوغرافى والفيلم فى توقف الفنون التشكيلية عن مهمة التسجيل والأخبار . لقد حصل الإنسان أخيراً على وسيلة جديدة لتسجيل الواقع وتخيلده .

ويوضح و.ساندبرج ، و: ه.ج.س. جاف أهمية السينما كوسيلة لتسجيل الواقع ، وكيف انها حلت محل لوحات التصوير فى هذه المهمة . ويتعرض آرثر هاوثر فى كتابه « فلسفة تاريخ الفن » لهذه الظاهرة ولكن من وجهة نظر أخرى . يقول : « الفيلم هو الفن الوحيد الذى يستخدم شرائح خاما من الواقع على حقيقتها دون أى إخفاء » . إلا أنه من الخطأ أن ننسب إلى السينما وحدها الاستفادة من شرائح الواقع فى إنتاج فن . يجب أن لا تقلل من أهمية دور لوحات لصق القصاصات (كولاج) التى قدمها براك وبيكاسو ، ولا تجربة الفنان المستقبلى بوتشيونى ، عندما أدخل إطار نافذة ضمن أحد تماثيله عام ١٩١١ . كما اتخذت خطوة أخرى فى الاتجاه نفسه بفضل انصار « البيئة » ، أى ترتيب الحيز بعناصر جاهزة مأخوذة من الواقع . ويمكننا هنا أن نذكر ميرزاو للفنان كورت شفيتز ، أو ترتيب المناظر الداخلية .

ويرتبط مفهوم « البيئة » بتحرير الفن من قيوده التقليدية . فالصورة تترك أطرها والتمثال ينزل عن قاعدته . لقد استخدم كورت شفيتز فضلات الأخشاب لإقامة الأعمدة التى تملأ منزله من الداخل . أما الكساندر كالدز فقد اخترع شكلاً فراغياً جديداً تماماً عندما توصل إلى « المتحركات » التى تربط الزمان مع الحيز . و « المتحركات » عبارة عن أحجام مختلفة فى حركة متغيرة لا تتوقف ، انها مركب مصطنع من الحركة التشكيلية والرقص . وفى مجال الموسيقى اخترع الفنان المستقبلى روسولو « الضوضائية » (موسيقى الضوضاء) . وفى عام ١٩١٤ أقام روسولو عدة حفلات موسيقية فى لندن وميلانو قدم فيها آلة موسيقية صنعها بنفسه وسماها « انتونارومورى » أو جهاز الضوضاء . وليس الـ « بوب آرت » (الفن الشعبى) والموسيقى « المموسة » فى أيامنا هذه إلا تهديبا خفيفا واستمرارا لنظريات تلك التجارب التى خاضها الفنانون المستقبليون والداديون فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى .

وثلّى ذلك مرحلتان فى التطور الحديث للفن هما : تقدم الاتصال الجماهيرى بكل ما يتبعه من وسائل فنية للإنتاج والارسال ، واختفاء الحد الفاصل بين العمل الخلاق وعملية الخلق نفسها . ولقد نتجت عدة آثار عن توفر النسخ من الأعمال الفنية ، من أهم هذه الآثار تضيق وتقوية اتصالنا المباشر بالمنتجات الفنية . اننا « غارقون » بصفة مستمرة تحت وابل من الصور التليفزيونية والسينمائية وإعلانات الحوائط والرسوم الهزلية فى الصحف والمجلات . وفى مجال السمعيات فلن أجهزة الراديو والاسطوانات ومكبرات الصوت العامة وشرائط التسجيل وصناديق الاسطوانات والأغاني وأجهزة التليفزيون طبعاً ، كلها تضم الآن . هذا الميل للتدهور

من المراثيات والسمعيات لا يتيح فرصة للاستعداد الذهني ولا للتفكير . ان المرء الآن يقرأ الكتاب وهو يختلس النظر الى شاشة التلفزيون ، أو يصفى الى صوت شريط التسجيل الذى يتسلل اليه من الحجرة المجاورة . فى مثل هذه الحالة ليس أمام الحد الفاصل بين الفنون المختلفة الا أن ينسحب من الميدان تدريجاً .

ويهمنا هنا أيضاً موضوع زوال الحدود بين عملية الخلق ونتيجتها أى العمل الفنى . كانت فنون التسلية فى الماضى هى الوحيدة التى يشاهد فيها المتفرج الممثل وهو يخلق الشخصية المطلوبة ، ولكن مبدأ متابعة النص المقدس المسرحية كان ينقل بكل دقة ، فيما عدا بعض حالات « كوميديا الفن » . أما « ما يحدث » اليوم فلا يعوقه نص ، ولا يعوقه بناء متين للعرض ، ولا يعوقه مبدأ أن « الممثل يؤدي دوره » ، وهذه هى النقطة الرئيسية . لقد كانت تجارب الرسامين أكثر إثارة للاهتمام ، لأنها كانت أكثر جراً . وفى سنة ١٩٥٩ نشرت مجلة « أخبار الفنون » بياناً كتبه فنان تجريدى تحت اسم مستعار هو « ووكس » ، قال فيه من بين ما قال : « فى رأى أن الرسام الذى يبدن بمبدأ التلقائية الفنية ينقسم الى شخصين عندما يرسم ، هناك رسامان داخله ، أحدهما يريد أن يمثل والآخر يريد أن يخلق شيئاً . وهذا هو السبب فى أن الهدف الرئيسى للوحة لا يمكن تحقيقه . وكنتيجة لهذا ينحصر الغرض من الرسم فى عملية الرسم نفسها ، اذ لا يمكننا أن نطالب المتفرج بأن يكتفى بمشاهدة اللوحة ، بل علينا أن نعرض عليه أيضاً مشهد رسم اللوحة » ، ويتفق مع آراء « ووكس » ما أقعله هنرى جورج كلوزو قبل ذلك بثلاث سنوات ، عندما قدم لنا فيلمه « سر بيكاسو » ، الذى سحر المتفرج بأنه لم يكتف بعرض العمل الفنى فى صورته النهائية ، ولكنه عرض أيضاً مشهد رسم اللوحة . ويبقى سؤال واحد : أى نوع من الفنون هذا ؟ هل هو السينما ، أم الرسم ، أم عرض يقدمه الرسام الممثل ؟

أربع مناطق للخلق السينمائى :

لم يعد الفيلم اليوم هو هذه الظاهرة المتجانسة التى كان عليها منذ عشرين سنة مضت ، ويقع بعض اللوم فى ذلك على الفن بصفة عامة حين الفنى الفواصل والتعاريف التقليدية . لقد مر الفيلم فى الفترة من عام ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وتحت ضغط التلفزيون ، بعمليات متعددة من التفريق والتخطيط . ويمكننا اليوم ان نميز أربع مناطق للخلق السينمائى . نجد فى أقصى الطرفين أفلام الهواة وأفلام الإنتاج الضخم . وبين هذين الطرفين نجد الفيلم ذا الطموح الفنى وفيلم الأرسال التلفزيونى العادى . ولنتحدث قليلاً عن كل منها .

تخطو أفلام الهواة خطوات سريعة الى الأمام فى كل انحاء العالم ، ويعود الفضل فى ذلك الى البساطة البالغة لآلات التصوير السينمائى مقاس ٨ مم و ١٦ مم ، وإلى

بساطة عمليات تسجيل الصوت على الشريط المغناطيسى . ويوجد الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها أكثر من ٨ ملايين من صانعى أفلام الهواة . ومن الناحية العملية يدخل اتجاه السينما الأمريكية الجديدة واتجاه السينما السرية (تحت الأرض) ضمن هذا النوع من الإنتاج . ويستخدم السينمائى الهاوى آلة التصوير بالطريقة التى يستخدم بها الكاتب قلمه أو آتته الكاتبة والتى يستخدم بها الرسام ريشته . وتحمل الأفلام التى تتم بهذه الطريقة طابعا شخصيا ، ويمكن مقارنتها بالأشكال الجديدة من الشعر . لا أقصد الأشعار المكتوبة كما كان الأمر فى الماضى ، بل الأشعار السمعية المرئية التى تعبر عنها الصورة والصوت . وكثيرا ما تضم هذه الأفلام الضيقة المقاس عنصرا جديدا لشكل قننى عام ، مثل « الحوادث » .

وعلى النقيض من هذا توجد أفلام الإنتاج الضخم ، التى تعرض على شاشات ضخمة بالسينما سكوب أو السينراما أو السير كاراما ومن أفلام مقاس ٧٠ مم . هنا يهدف المؤلف الى خلق جو مرئى مسموع ، الى خلق « بيئة » ، حول المتفرج ، الذى يجد نفسه محاصرا بعالم اصطناعى . ويصبح التأثير على المتفرج قويا جدا وكأنه يشترك فى الأحداث التى تدور على الشاشة فعلا . وعلى عكس أفلام الهواة التى يعبر الأفراد فيها عن أنفسهم بطريقة شخصية بحثة نجد أن الأفلام الضخمة ، مثل فيلم « كليبواترة » أو « الحرب والسلام » ، عبارة عن أعمال جديدة متقنة تذكرنا بالعروض المجاهرية الضخمة القديمة ، مثل المواكب الدينية والمواكب العسكرية الانجليزية « تاتو » وعروض السيرك الفخمة .

ويتم توزيع الأفلام الفنية خلال شبكة خاصة من دور السينما ، تصرف فى الولايات المتحدة باسم « دور الفن » وفى فرنسا باسم « سينما الفن والتجربة » وهذا النوع من الأفلام شبيه ، من حيث العرض نفسه ، بنوع العرض المسرحى المعروف فى ألمانيا باسم « عروض الحجرة » . وتوجه هذه الأفلام لجمهور خاص مهتم . والفيلم الفنى كما ينظر اليه المؤلف قريب الصلة بالرواية ، لا الرواية التقليدية ، بل هو معروف باسم « الرواية الجديدة » . واليك ما قاله فى هذا المجال اثنان مشهوران من رواد الفيلم الفكرى الجديد ، هما الان رينيه وجان لوك جودار ، يقول الان رينيه : « انا شخصيا أؤمن بشكل جديد من السينما يشبه الرواية ، بدون القواعد العادية التى تحكمها . انى أرغب فى عمل أفلام يمكن أن ينظر اليها المتفرج وكأنها تمثال ، ويمكن أن تكتب وكأنها أوبرا . عندما تقتنصرب من تحفة برانكويزى « عجل البحر » ، فستجدها دائما متتارة مهما كانت الزاوية التى تنظر اليها منها . انا أحلم بالفيلم الذى لن يعرف أحد أى جزء منه هو البكرة الأولى » . ويقول جان لوك جودار : « ان السينما تزداد تشابها مع النحت والموسيقى . أى أنها شئ محدد ومتين ، ومع ذلك له فى الوقت نفسه حركة ، وهذا أمر محير تماما » .

والمنطقة الرابعة هي الإرسال التلفزيوني ، الذي يضم من المواد الفيلمية نسبة آخذة في الزيادة . ونجد هنا كما هو الحال في الأنواع الأخرى ، أن الحدود بين الفنون التقليدية في طريقها إلى الزوال . لقد أصبحت عروض المسرح أو السينما التي يشاهدها متفرج التلفزيون على شاشته متماثلة تقريبا . كذلك نجد أن برامج الأخبار والترفيه قد ازدادت تشابها .

ما الدروس التي يمكن أن نستفيد منها من هذا الموجز لموقف السينما اليوم ؟ أولا ، أن الفيلم قد بدأ يحل محل الأعمال التقليدية لفروع الفن الأخرى ، مثل الأدب والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها . ثانيا ، بدأت الفروق بين منتجات الفنون التقليدية وبين أخبار الواقع في الزوال ، بفضل الفيلم . وأخيرا ، بدأت الحدود بين الأنواع المختلفة من الفن الواحد في الاختفاء ، لا بين الفنون المختلفة فحسب . ان فيلم ستانلي كوبريك - ٢٠٠١ : « أوديسا الفضاء » عبارة عن قصة بوليسية ، ودرس في أرتياد الفضاء ، وأخيرا مناقشة فلسفية حول مستقبل الجنس البشري . وهناك أيضا مشهد عبارة عن رسوم تجريدية في حالة الحركة .

٢ - مشاكل التأليف والإبداع :

ان الحالات الشائعة في مجال الفنون والآداب هي التي يكون فيها :

- ١ - مؤلف العمل أو مبدعه شخصا واحدا .
- ٢ - ان يكون هناك عدة مؤلفين أو مبدعين للعمل الواحد .

وتنطبق الحالة الأولى على الأدب والتصوير والموسيقى ، وتنطبق الحالة الثانية على فنون التسلية وهي المسرح والسينما والإذاعة ، كما تنطبق على الرقص والعمارة .

وإذا ابتعدنا عن مشكلة وحدة أو تعدد المؤلفين ، يجب أن نذكر ضرورة التعرف على مؤلف العمل الفني أو مبدعه سواء كان شخصا واحدا أو أكثر . ان مؤلف الكتاب أو خالق اللوحة أو اللحن الموسيقي شخص معروف ، وهي الحالة الأولى المذكورة قبلا . أما في حالة العرض المسرحي أو الفيلم أو أي نوع آخر من أنواع التسلية ، فإننا نلتقي بعدد من المشتركين في إبداع العمل وخلقه : مؤلف النص ، وخالق الاستعراض وهو عادة المخرج أو المنتج ، ومؤلف الموسيقى المصاحبة . الخ . وفي مثل هذه الحالة يختار الجمهور بنفسه المبدع الرئيسي ، لينسب إليه العمل جميعه عادة . وفي السينما والتلفزيون قد لا يكون هذا المبدع الرئيسي هو مؤلف النص أو المخرج ، بل قد يكون أحد ممثلي الأدوار ، وكثيرا ما يكون ممثل الدور الرئيسي .

وعندما بدأ انتشار الأعمال الفنية عن طريق الطباعة ثم التصوير الفوتوغرافي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، استجذبت بعض الخلافات والمشاكل القضائية ، اذ اتضحت معرفة وتحديد خالق العمل الفني . ومنذ ذلك الوقت ازداد اهتمام المؤلفين والمبدعين بحماية أعمالهم وحقوقهم الأدبية . كما بدأت بيوت النشر وطبع الاسطوانات فى حماية حقوق من حصلت على امتياز اعمالهم . وهكذا أخذت أسماء المؤلفين والمشاركين فى ابداع العمل الفني فى الديوغ والانتشار .

ويمكننا أن نؤكد أن ظاهرة اهتمام المؤلف شخصيا بحماية حقوقه ليست قديمة العهد ، كما انها استثناء وليست قاعدة . وخلال عدة قرون بقيت أسماء مبدعى الأعمال الفنية مجهولة تماما او معروفة لعدد محدود من الناس المحيطين بللفنان نفسه . واذا استثنينا الخبراء الذين قد يوفقون فى التعرف على أسماء مصممي القصور والكاتدرائيات ، فان عمارة العصور الوسطى الرائعة ، سواء كانت رومانية او قوطية ، تبدو مجهولة للمتفرج العادى فى الوقت الحاضر . أما فى عصر النهضة فلم تكن اللوحات والتماثيل مجهولة النسب . لقد عمل رعاة الفنون على نشر أسماء الفنانين المتمتعين برعايتهم ، والتأكد من مكافاتهم بالقدر الذى يستحقونه . كما مرت الموسيقى بمرحلة مماثلة . أما بالنسبة للادب فقد عرفنا أن الطباعة قد أسهمت فى التعريف بأسماء المؤلفين وانتشار أعمالهم .

وبازدياد اثر الانتشار الجماهيرية فى القرن العشرين استجذبت مرة أخرى مشكلة التعرف على مبدع العمل الفني . ويتعرض والتر بنجامين لهذه المشكلة الدقيقة فى كتابه « العمل الفني فى عصر الانتشار الآلى » فيؤكد أن الانتاج الفني فى يومنا هذا قد فقد طابعه الفريد فى نوعه . لم يعد الجمهور يؤمن بأنه عمل أصيل ، يصل اليه من مرسوم الفنان مباشرة ، ولا بأنه عمل فريد بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . أن الفيض المنهمر من الانتاج الفني الذى يهاجم أعيننا وأذاننا عن طريق السينما والتلفزيون والاذاعة والصحافة وما الى ذلك ، يؤدى بنا الى اهمال معرفة من يكون المؤلف أو المبدع ، ان لم يكن الى نسيان هذا الأمر كلية . ولا نبدا فى ادراك طابع مؤلف العمل الفني أو مبدعه الا عندما ينجح العمل ويعتاد عرضه تبعا لذلك عدة مرات . وغالبا يكون من لفت أنظارنا هو الممثل أو المطرب أو العازف لا مؤلف النص أو واضع الموسيقى . كما يجب علينا أن نلاحظ أن الفولكلور ، فى الماضى أو فى الحاضر ، لا يهتم مطلقا بشخصية المؤلف .

وتكرارا لما سبق فاننا اذا نظرنا الى مشكلة مبدع العمل الفني أو مبدعيه، من وجهة نظر الجمهور ، فاننا نجد :

١٠ - أن التعرف على المؤلف فى أغلب الحالات لا أهمية له بالنسبة للمتفرج أو القارئ أو المستمع ، الذى يتجاهل الامر ببساطة .

٢ - فيما يتعلق بفنون التسليّة وحيث يتعدّد مبدعو العمل الفنّي ، يختار المتفرّج واحدا منهم يبدو له أن دوره أكثر أهميّة وأنه يمثل المجموعة كلّها . وغالبا يكون هو الممثل الذي يؤدّي الدور الرئيسي .

٣ - كثيرا ما يتدخل جهاز الإنتاج في تحديد من هو المبدع الرئيسي بين عدة مبدعين للعمل الفنّي الواحد . إذ يحدّد المنتج ، الذي يمول العمل ، اسم المبدع الرئيسي ، حسب ما تملّيه أساليب الدعاية والإعلان ، أو حسب ما تملّيه بعض العقود . ويعود الفضل في تأثير رأي المنتج على الجمهور الى وسيلة الإذاعة الجماهيرية . وسنعود فيما بعد الى نقطتي (٢) و (٣) عندما نتعرض ببعض التفصيل للفيلم والتلفزيون ، وهما ميدانان للخلق الفنّي تكون فيهما ظاهرة الإبداع الجماعي هي القاعدة .

منظم العرض :

ان اختيار المنتج أو المخرج باعتباره مبدع العرض كله ، أمر جديد نسبيا . وفي الواقع لم يسبق أن تحدث أحد عن المنتج أو كتب عنه قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وقبل ذلك كان العرض المسرحي ينسب الى مؤلف النص والممثل مناصفة . وكانت العادة المتبعة أن يقوم أحد الممثلين بمهمة تنظيم العرض ، وترتيب ظهور زملائه من الممثلين ، وتحديد وقت الاستراحة . الخ . ويعود الفضل الى النشاط الفنّي الذي قدّمه أدولف آيبا وأندريه أنطوان وجوردون كريج وكونستانتين ستانسلافسكي ، في أن الجمهور بدأ يتعرف على شخصية أخرى الى جانب شخصية مؤلف النص ، هم شخصية منظم العرض الذي كان مسؤولا عن ترجمة العمل الأدبي الى واقع مسرحي مستقل .

وبدأ تطور السينما ونموها في وقت كانت فيه أهميّة دور المنتج المسرحي قد اتضحت ، وهكذا لم تجد مهمة المنتج السينمائي أو المخرج ، أي منظم العرض السينمائي ، أي صعوبة في تأكيد أهميتها . وأهم هؤلاء المنظمين الأوائل هو جورج ميليس ، الذي بدأ نشاطه في أوائل هذا القرن . وزاد د.و. جريفيث ، الذي عمل في شركة الإنتاج الأمريكية « بيوجراف » ، من أهميّة دور المخرج السينمائي ، وعزّز مكانته الفنيّة ، وذلك بفضل فيلميه « مولد أمة » (١٩١٤) و « تعصب » (١٩١٥) . وجاء بعده من السويد : موريتز ستيلر وفكتور شوستروم ، ومن ألمانيا فريدريخ ويلهلم ميرناو وفريتز لانج وجورج ويلهلم بابست ، ومن فرنسا آبل جانس ورينيه كلير ومارسيل ليربييه ، ومن روسيا سيرجي إيزنشتاين والكسندر دوفجنكو وفزيغولد بودوفكين وآخرون . (ذكرت هذه الأسماء على سبيل المثال فقط) .

ويعتمد المخرج السينمائي ، الذي كان يقوم بمهمة منظم العرض كما يبدو على الشاشة بكل ما تحمل كلمة منظم من معان ، على تعاون عدد من المشتركين في عملية الابداع . وكان يختار مادته الدرامية من الاعمال الادبية ، ويقوم باقتباسها بنفسه ، او يعهد بذلك الى كاتب سينمائي ، يعرف باسم كاتب السيناريو . ثم يجيء بعد ذلك الممثلون ، والمصور الذي يصور الفيلم ، واخيرا مهندس الصوت الذي يسجل الحوار ، بعد ظهور السينما الناطقة . وعندما ينتهى التصوير يأتى دور مركب الفيلم ، الذى قام بتجميع الاجزاء التى تم تصويرها على حدة . ويجب ان لا ننسى مصممى المناظر والملابس ، وخبراء الماكياج ، وباقي الفنيين ومساعدتهم . ويقود المخرج هذا الجيش الكبير حسب مهارته وحساسيته ، تاركا قدرا محدودا من الابتكار والمبادرة فى أيدي معاونيه .

كان هذا مجرد وصف موجز لتكنيك انتاج العمل السينمائي . ونرى منه بوضوح ان المخرج هنا - كما فى المسرح - هو المبدع الحقيقى للعرض ، وان كان مجال نشاطه فى عالم السينما يزداد كثيرا عنه فى المسرح . ومع ذلك فقد كان دور المخرج السينمائي واستقلاله الفنى ، فى بعض الدول فى الماضى ، محدودا جدا .

ولنحاول ان نلخص هذه التغيرات المتتابة حتى منتصف هذا القرن ، مع اننا سنتحدث من الفترة الحالية الواقعة تحت تأثير التليفزيون بعد قليل . اقبل عام ١٩٣٩ كانت اغلب الدول الرأسمالية تقلد نظام الانتاج السينمائي الذى مارسته هوليوود ، وكان يعرف باسم « ماكينة هوليوود » ، وهو نظام مرتبط تمام الارتباط بأنظمة الصناعة الأمريكية التى خضعت لها صناعة السينما هناك وبالتالي خضع لها الابداع السينمائي .

وكان انتاج الفيلم الأمريكى مقسما الى عدة مراحل واضحة ، يكون فى كل منها بين يدي أحد المتخصصين . ولم يكن مخرج الفيلم يسيطر على المراحل المتعددة التى تؤدي الى تصوير الفيلم فى الاستديو ، ولا على المراحل التى تلى ذلك . وكان المخرج يتسلم خطة كاملة الاعداد ، بدلا من السيناريو ، محددة فيها كل حركات آلة التصوير وطول كل مشهد . وكانت مهمته مقصورة على توجيه الممثلين ، الذين لم يكن لهم حق اختيارهم أيضا . وبعد انتهاء التصوير لم يكن للمخرج أن يشترك فى المونتاج ، بالرغم من أن المونتاج هو أحد العناصر الأساسية فى عملية الخلق السينمائي . ولم يعد المخرج داخل اطار هذا النظام هو المبدع أو منظم العرض ، بل أصبح أحد المشتركين فى ابداعه ، وليس أهمهم شأنًا على أى حال . ويمكن مقارنة المخرج من حيث قدره بكاتب السيناريو أو مركب الفيلم فى احسن الحالات .

ولكن من الذى حل محله كمنظم رئيسى يربط جميع الخطوات المعقدة للانتاج السينمائي ؟ انه المنتج ، الذى قام بتنظيم العرض من الناحية المالية والادارية ،

وقبل كل اعتبار من الناحية الفنية أيضا . انه هو الذى اختار المادة الادبية ، والذى عهد بها الى كاتب من اختياره ليقدم السيناريو ، وهو الذى استأجر الممثلين ، والذى قرر مكان التصوير الخارجى ، والذى تعاقد مع فريق الفنيين ، وهو أخيرا الذى اختار المخرج ليشرف على اداء الممثلين . ومن الواضح اذن أن مثل هذا المنتج هو السيد المطلق ومنظم العرض ومبدعه ، أو هو على الأقل الملهم وباعث الحياة فى العمل الفنى بدون شك .

ولقد احتج المخرجون الذين حصلوا على استقلالهم الفنى فى العشرينات ، ضد هذه المعاملة التى كانت تحد من حريتهم الى أقصى حد . وانتهى الأمر ببعض هؤلاء المخرجين ، مثل ايريك فون ستروهايم وروبرت فلاهرتى ، الى الاستسلام أمام عدا الصراع غير المتكافئ . وكان خصم ستروهايم اللدود هو منتج شركة يونيفرسال ثم شركة مترو جولدوين ماير ، ارفنج تالبرج الشاب المتلىء حيوية ، يدير انتاج ١٥ فيلما فى وقت واحد قبل وفاته بقليل عام ١٩٣٥ . كما رضى أيضا لهذا النظام الجديد عدد من المخرجين المرنين ، الذين احتفظوا لأنفسهم فى بعض الحالات بحق قبول أو رفض المرحلة الاولى من المونتاج . اما المجموعة الثالثة والاخيرة على قلتها فكانت تضم المخرجين الارستقراطيين الذين يتمتعون بامتيازات المنتجين وحقوقهم . وكانوا يسمونهم فى أمريكا : « المخرج - المنتج » ، مثلما كانت الحال مع أرنست لوبتش وكينج فيدور وجون فورد .

وكان أخطر منافس للمخرج ، بعد المنتج ، هو الممثل . ذلك النوع الخاص من الممثلين المعروف باسم « النجم » ، وحتى فى بداية العشرينات ، أثناء فترة ازدياد نفوذ المخرجين ، اكتسب بعض الممثلين والممثلات شعبية هائلة ادت الى رغبتهم فى السيطرة على الأمور وأن يصبحوا منتجين . وأصبح شارلى شابلن ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس والمخرج ديفيد وارنك جريفيث يمتلكون شركة للانتاج باسم يوناييتد آرستس سنة ١٩١٩ ، وبذا صاروا منتجين . وفى بعض الحالات الأخرى ، عندما كان يدرك أى « نجم » مشهور مدى اقبال الجماهير على اسمه ، كان يحتفظ لنفسه بحق قبول السيناريو أو رفضه ، وحق اختيار الممثلين الآخرين الذين يظهرون معه فى الفيلم . وهكذا ارتفع قدر الممثل فوق قدر المشتركين معه فى خلق الفيلم ، وزاد نفوذه فى تحديد الشكل النهائى له .

وكما لاحظنا فى النظام المطبق فى الولايات المتحدة وغرب أوروبا ، نجد أنه يمكن أن يقوم بدور منظم العرض السينمائى أحد ثلاثة (المنتج أو المخرج أو الممثل) . أما فى الاتحاد السوفيتى والدول التى تم فيها تأميم صناعة السينما بعد عام ١٩٤٥ نجد أن المخرج قد احتفظ لنفسه بدور الخالق الرئيسى للفيلم ، لا ينافسه جديا فى ذلك الا كاتب السيناريو ، ابتداء من مرحلة السينما الناطقة . ويرى الباحثون

فى النظريات من السوفيت أن السيناريو هو أساس العمل السينمائى ، وأن كل القيم الأدبية والفنية التى سيصل إليها الفيلم تعتمد تماما على السيناريو .

وعلى العموم ، اذا استبعدنا الجدل حول من يسود المشتركين فى خلق الفيلم فى أى مرحلة معينة ، فمن الثابت أن السينما كانت دائما تعمل بفريق من المبدعين . ولا يتحدث أحد من خالق واحد للفيلم (الممثل الأول أو المخرج) الا بقصد تبسيط الأمور . والشخص الوحيد الذى يعتبر استثناء من قاعدة تعدد المشتركين فى خلق الفيلم هو شارلى شابلن ، فهو الوحيد الذى قام بمهام الانتاج والاخراج وكتابة السيناريو والتمثيل ووضع الموسيقى فى الفيلم نفسه . وكان يترك آلة التصوير لتخصص آخر ، اما باقى المهام فكان يتحمل مسؤوليتها وحده خلال جميع مراحل الانتاج ومن جميع الاعتبارات . وهذه هى الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما لوجود خالق واحد للفيلم ، اذا ما استبعدنا بعض أفلام الطليعة والأفلام التجريدية .

الموقف الحالى - فى عصر التلفزيون :

لقد أدى الانتشار الواسع للتلفزيون ، ووصوله الى المكانة الاولى بين وسائل الاتصال الجماهيرى ، الى احداث عدد من التغيرات الأساسية فى السينما الحديثة . وتنقسم العروض السينمائية الى عدة أنواع . فالى جانب أفلام الانتاج الضخم ، بما فيها الأفلام التاريخية والاستعراضية وأفلام الجاسوسية مثل أفلام جيمس بوند ، يوجد نوع من الأفلام يبرز فيه الطموح الفكرى والفنى ، ويتم توزيعه خلال شبكة من دور سينما الفن ، كما توجد أخيرا المسلسلات التلفزيونية .

وتظهر مشكلة المؤلف أو الخالق ، سواء كان واحدا أو عدة افراد ، فى كل من الأنواع السابقة بشكل أو بآخر . أما فى حالة أفلام الانتاج الضخم فالمنتج هو الخالق لا ينافسه فى ذلك أحد . والمثال الواضح لذلك هو دأريل زانوك ، آخر منتجى هوليوود القدامى ورئيس شركة فوكس للقرن العشرين . وهو يفضل أن يصف نفسه بأنه « صانع أفلام أساسا وادارى » . ولنلاحظ هذا الترتيب . أولا : خلق الأفلام ، ثم تاتى بعد ذلك ادارة العمل التجارى الضخم . وقد اعتاد زانوك أن يشرف بنفسه على كل ما يتعلق بخلق الفيلم ، ولا يخشى فى ذلك أن يتخذ أى قرار مهما كان عنيفا . ولن ينسى مراسلو الصحافة السينمائية كيف انه فى عام ١٩٦٢ جعل المخرج جوزيف مانكيفيتش ينسحب من اخراج فيلم « كليوباترة » (تمثيل اليزابيث تايلور) ، وكيف انتهى بالفيلم نهاية موفقة بعد أن كان العمل فيه متباطئا لعدة أشهر . كما يعتبر الفيلم شبه التسجيلى « أطول يوم فى التاريخ » الذى يدور حول نزول قوات الحلفاء فى نورماندى ، بكل ما يضيفه من قوائم المخرجين والمصورين والممثلين ، من عمل زانوك وينسب اليه وحده . ونجد أيضا أن المنتجين

الإيطاليين دينو دى لورانتيس وكارلو بوتى هما خالقا الأفلام الضخمة التى ينتجانهما ، فهما لا يكتفیان بمباشرة النواحي المالية وتنفيذ العقود المبرمة بينهما وبين الموزعين فى أمريكا وأوربا ، بل هما يختاران الموضوع أساسا ويتعاقدان مع الممثلين ويشرفان على سير العمل ، كما يتدخلان فى التنفيذ اذا دعا الأمر .

ونلاحظ توفر مبدأ الواحد أيضا فى حالة الأفلام التى أشرنا إليها بأنها تتصف بالطموح الفكرى والفنى . فكثيرا ما نجد هنا أن المخرج وكاتب السيناريو شخص واحد قام بهاتين المهمتين . ولقد انتشر مفهوم « سينما المؤلف » خلال حركة « الموجة الجديدة » الفرنسية وبفضل أندريه بازان صاحب نظرياتها وباقى النقاد الذين كانوا يكتبون وقتئذ فى مجلة « كراسات السينما » . وكان المخرجون الشباب ، وكثيرا ما يكونون قد بدأوا حياتهم العملية كنقاد ، ضد نظام الإنتاج الذى أرسنه هوليوود والذى يجعل المخرج تحت رحمة المنتج ويقصر مهمة الأول على تنفيذ النص السينمائى الذى لم يقم بكتابته ولا حتى بالاشتراك فيه .

ولا يمكن أن يحقق أى خلق فنى حر فى مثل هذا النظام . لقد حدد جان لوك جودار ، رائد الموجة الجديدة ، مهمته كمخرج فيما يلى : « اننى اعتبر نفسى أحد المجرىين ، انى أقوم بتجربة فى صورة قصة أو أكتب قصة فى صورة تجربة . وكل ما أفعله هو أن أصورها سينمائيا بدلا من أن أكتبها » . هذه المقارنة ، أو بالأصح هذا التشابه ، بين المخرج والكاتب على قدر كبير من الأهمية ، فهى تحدد بوضوح إن المخرج السينمائى هو مبدع عمله ومؤلفه بمثل القدر الذى يتمتع به الكاتب ، وإن اختلفت وسائل التعبير ، وأنه المؤلف الوحيد والمسئول الوحيد عما يفعله . وتزيد مسئولية كلود ليلوش عن مسئولية جودار ، حيث أن الأول يجمع بين مهام المخرج وكاتب السيناريو والمصور (وإن كان يستعير موضوعات أفلامه من أعمال سواه) . واليك ما يقوله ليلوش : « اننى لا أتعامل مع مصورين ، وأنا لا أفهم كيف يقف المخرج الى جانب آلة التصوير ، وهو يعتمد على وجهة نظر سواه » . ويقوم المخرج البولندى الشاب يرجى سكوليموفسكى بكتابة السيناريو الى جانب الإخراج ، وكان فى أول عهده يمثل الأدوار الرئيسية فى أفلامه أيضا . كما تم قبول فكرة فيلم المؤلف دون أى تردد بين فنانى السينما المستقلة فى الولايات المتحدة « السينما الجديدة الأمريكية والسينما السرية (تحت الأرض) الأمريكية » .

ومن الواضح أنه ، الى جانب المنتجين والمخرجين الذين يعتبرون خالقى أفلامهم ، ما زال هناك عدد كبير من المخرجين الذين ينتمون الى المدرسة القديمة ، ونظرا لأن طموحهم الأدبى محدود فهم يمهّدون الى متخصصين بكتابة السيناريو لأفلامهم ، ولكنهم فى الوقت نفسه يجاهدون للاحتفاظ باستقلالهم الفنى ضد المنتجين ذوى النفوذ . ويمكن مقارنة هذه المجموعة بمجموعة « المخرج - المنتج » فى مرحلة ما قبل

١٩٣٩ . وينشئ إلى هذه المجموعة بين المخرجين الأمريكيين رومان بولانسكى ومايك نيكولز ، وفى فرنسا هناك رينيه كلير وكلود اوتان لارا ورينيه كليمانت وبعض افراد الجيل القديم ، وفى ايطاليا يوجد مايكلانجلو انطونيونى ولوكينو فيسكونتى . كما يوجد بين المخرجين التشيكوسلوفاكيين والمجريين بعض المتمسكين بمبدأ « سينما المؤلف » من أمثال يان نيميتس وميلوش فورمان وميكلوس يانشو .

كما تغيرت ايضا أهمية الممثل السينمائى ودوره . فقد انتهت مرحلة « النجوم » ، وأن كان مازال هناك بعض الممثلين والممثلات لهم رأى فى الانتاج ويمكنهم أن يملوا شروطهم على المنتجين والمخرجين . لقد زالت نهائيا الهالة المثيرة التى أحاطت لأمثال بولانجرى ورودولف فالنتينو وجريتا جاربو . كما أن هناك حقيقة هامة أخرى وهى أن الذين يتمتعون بشعبية واسعة ولهم جمهور كبير من المعجبين قد اكتسبوا هذا النجاح فى مجال آخر غير السينما ، مثل الخنافس منذ عدة سنوات ، وبازبرا وسترايساند التى كانت من نجوم برودواى قبل أن تصبح نجمة سينمائية . كما يحدث أن الشخصية التى يؤدها الممثل على الشاشة قد تخجب الممثل نفسه . وأوضح مثال لهذا هو اسم جيمس بوند ، وهو أكثر انتشارا من اسم الممثل الذى يؤدى الدور وهو شين كورى . وتزداد هذه الظاهرة وضوحا فى التلفزيون .

ولنبحث الآن مشكلة المؤلف أو المبدع فى التلفزيون سواء كان فردا أو عدة افراد . نجد فى البرامج ذات الطابع المسرحى ، التى يقل ظهورها على الشاشة الصغيرة ، أن المخرج مازال هو المبدع والخالق كما هو الحال فى المسرح أو السينما التقليدية . وتصبح معرفة من المسئول عن الابداع فى حالة مسلسلات التلفزيون . ويبدو لأعين المشاهدين أن الممثلين الرئيسيين الذين يبرزون فى المستوى الأمامى هم المسئولون عن البرنامج . وهناك مثالان واضحا يؤيدان هذه الفكرة . نذكر هنا المسلسلة الأمريكية بونانزا ، التى استمر عرضها عدة سنوات على شاشات التلفزيون فى عشرات الدول ، والمسلسلة البولندية « مخاطرات أقوى من الحياة » التى أصبحت من أروج ما عرض فى بولندا والتى تعرضها حاليا كل شبكات التلفزيون فى الدول الاشتراكية .

من يعرف ، باستثناء المتخصصين ، أن منتج « بونانزا » اسمه ديفيد دورت ، وأن الحلقات المتتابعة لهذه المسلسلة من اخراج روبرت بليز وجيمس و. لين ؟ ومن يعرف أسماء ممثلى الأدوار الرئيسية ؟ لورن جرين ودان بلوكر ومايكل لاندن ؟ قد يوجد عدد قليل جدا من بين ملايين المعجبين بهذه المسلسلة الذين يعرفون اسم المخرج وأسماء الممثلين ، مع أنهم يعرفون شخصيات بن كارترايت وهوس وجو الصنغير . وينطبق ذلك أيضا على « مخاطرات أقوى من الحياة » . ان بولندا كلها تعرف كابتن

كلوس بطل الخدمات السرية البولندية اثناء الحرب العالمية الثانية ، الذى كان يحارب خلف خطوط الاعداء مرتدبا زيا المانيا . ولكن عددا قليلا فقط يمكنه أن يقول دون تردد ان شخصية الكابتن كلوس من تمثيل ستانسلاف ميكولسكى ، الممثل بأحد مسارج وارسو . اما عدد الذين يعرفون أن الفيلم من اخراج ي. مورجنسنر المخرج السينمائى و ا. كونيك المخرج التلفزيونى فهم قلة محدودة جدا . ولا احد يصرف أن سيناريو هذا العمل الواسع الانتشار قد قام بكتابته ز. صافيان و ا. زيولسكى (تحت الاسم المستعار أندريه زبيخ) .

لقد أسهم التلفزيون فى خلق نوع جديد من المؤلف ، منظم العرض ، اى مضيف برنامج المتنوعات أو منظم المناقشات . بدأ هذا النوع من الترفيه فى امريكا ، عندما أخذ التلفزيون هذا الابتكار عن الاذاعة التى قدمته قبل ذلك بقليل . ويقوم « المضيف » - وهذه هى افضل تسمية له - بتقديم ضيوفه الذين سيشترون فى البرنامج الى الجمهور ، ثم يبدأ فى « الدردشة » معهم . وهو مسئول - من وراء الستار - عن اعداد قائمة « الضيوف » وعن اختيار ترتيب ظهورهم . و « المضيف » فى نظر المتفرجين هو مبدع البرنامج ، فهو الشخصية الرئيسية التى يرونها كل مرة ، فى حين يظهر الآخرون فترات محددة متقطعة . لقد استمرت برامج المتنوعات التى يقدمها اد سوليفان مدة ٢٠ عاما فى برنامج تليفزيون سى بى اس . واستمر جونى كارسون خمس مرات اسبوعيا لمدة ٥ سنوات فى تليفزيون ان بى سى يناقش مع بعض الشخصيات المرموقة المشاكل الحيوية التى تهم المجتمع الأمريكى .

والنوع الأخير من المؤلفين ، الذين نجدهم فى التلفزيون مثلما نجدهم فى السينما وان كانت شهرتهم قد بدأت فى التلفزيون أولا ، هو نوع « المعلقين » أو « المخبرين » الذين لا يطمحون فى خلق تسلية روائية ، بل يكتفون بعرض مواد مرئية وصوتية مسجلة من الواقع . وبدأت هذه الحركة فى اواخر الخمسينات وهى الحركة المعروفة فى فرنسا باسم « سينما الحقيقة » وفى أمريكا باسم « السينما المباشرة » . وروادها هم جان روش وكريس ماركر وماريو روسبولى فى فرنسا ، وريتشارد ايكوك وديفيد ا. بينيبكر فى الولايات المتحدة ، ورأدهم جميعا هو الأستاذ العظيم روبرت فلاهيرتى .

وفيما يلى يصف ادجار موران عمل صديقه جان روش : « انه صانع افلام وغواص يغوص فى اعماق الواقع » . ويصف كيزيميرز كاراباش ، من فناني « السينما المباشرة » فى بولنده ، كيف يتم هذا الغوص ، فيقول : « يتوقف الأمر على مفاجأة ابطالك وهم فى مواقف طبيعية جدا الى اقصى حد ، وأن تساعدكم على تجاهل وجود آلة التصوير والمخرجين كلية ، وأن يعودوا الى ما كانوا عليه من قبل » . ثم يقول بعد ذلك : « عليك أن تروض المجموعة كلها . اننى امش معهم مدة طويلة دون تصوير

على الإطلاق . وعندما أشعر أنهم قد اعتادوا وجودى بينهم ، وأنهم قد « تشبهوا »
بى ، وأننى لم أعد غريبا بينهم ، عندئذ فقط أبدأ التصوير .

ومازال هناك نوع من الأفلام يعتمد فى مادته الأولية على الواقع ، هو « أفلام
المونتاج » ، حيث تساعد المخرج على أن يعيد « بناء الماضى » شرائع من واقع الحياة ،
وصورة المشاهير المسجلة على أفلام فيما مضى ، ومقتطفات من الجرائد السينمائية
والأفلام التسجيلية . لقد جمع فريدريك روسيف ، مؤلف فيلم
« الموت فى مدريد » ، وخالفه ، آلاف الأمتار من الأفلام عن الحرب الأهلية فى
أسبانيا : بعض الجرائد السينمائية الرسمية وأفلام فعلية من تصوير بعض الهواة
من فرنسا وبريطانيا والاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية، وصلت
فى مجموعها إلى ٨٠٪ من كل ماصورة فى أسبانيا فى الفترة بين يولييه ٣٦ ومارس
٣٩ . ويتحدث روسيف عن أهدافه وأسلوبه فيما يلى : « اعتقد أن هناك مكانا
لسينما الذكريات ، حيث تعرض أفلام عن الآثار وعن الأحلام . أريد أن أصنع أفلاما
تستغل كل صور الذاكرة على حسب تعبیر جاستون باشيلار » . وأصبح لكل
المخرجين - الأثريين - الحق فى أن يصبحوا مؤلفين لأفلامهم . فهم يقومون باختيار
المادة وتجميعها . ولكن هناك فى هذه الحالة دائما مؤلف أعظم يشترك فى كل هذه
الاعمال ، هو الواقع .

خاتمة :

هكذا نجد فى مجال فنون التسلية ، وخاصة فى مجال الفيلم والتلفزيون ، أن
حالة تعدد المؤلفين أو المبدعين فى العمل الواحد هى القاعدة . إذ أنه من المحال
لشخص واحد - كاتباً كان أو رساما - أن يخلق عرضا سينمائيا أو تلفيزيونيا كاملا
بإمكانياته الخاصة . وإن كان من الممكن أن يستقل المؤلف أو المبدع تماما فى حالة
الفيلم القصير فقط .

وعلى الفنانين الذين يريدون أن تصل أفكارهم وآراؤهم إلى المتفرجين دون
أقل تحريف ، أن يسيطروا على الموقف وأن يواجهوا مساعديهم بكل حزم . وقد
أدى هذا إلى ظهور اتجاه « سينما المؤلف » .

ولقد فقدت مسألة التعرف على المؤلف أو الفنان المسئول كل أهميتها تقريبا
بالنسبة لجمهور المتفرجين ، الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام الجماهيرية ومسلسلات
التلفزيون . ويتم التعرف على الكتاب بفضل مؤلفه ، بينما يتم التعرف على الفيلم
أو العرض بفضل أكثر شخصياته بروزا أو أسهلهم تمييزا . وقد يكون ذلك ممثلا
هو فى الغالب بطل الفيلم ، أو يكون منظم العرض ، أو « مضيف » البرنامج .

ولا يختلف الفن الحديث الذى يعتمد على وسائل الاتصال الجماهيرى عن بعض مظاهر الفولكلور ، من حيث الجهل باسم المؤلف أو المبدع الأصلي أو اسماء من شاركوه فى الإبداع والخلق . وتبقى القصص والأساطير ومسلسلات التلفزيون والرسوم المضحكة فى الجرائد والمجلات بدون مؤلف أو خالق ، وانما لها أبطال فقط .

وانتهى القانون ، بعد أن ضاع فى متاهات هذه التعقيدات ، الى تطبيق مبدأ انتهازى يخول حق التأليف لأول من يتقدم اليه مدعيا ذلك . وعلى كل من يطالب بهذا الحق بعد ذلك أن يثبت أحقيته . ولقد علق على هذا بسخرية الأستاذ ليون - كين القانونى الفرنسى ، فقال : « أن اثبات أبوة العمل السينمائى صعب مثل اثبات الأبوة البشرية . اننا نستعمل هنا طريقة الافتراض الشرعى ، مثلما نفعل فى القانون المدنى فى حالة الأبوة الشرعية » .

الكاتب : يوجى تويليتز

مدير قسم السينما بمعهد الفنون ، وعميد الاتحاد الدولى لأرشيفات الافلام . وهو ناقد ومؤرخ سينمائى ، ولد فى روسيا عام ١٩٠٩ . حصل على الدكتوراه فى فلسفة القانون من جامعة وارسو ١٩٣٣ . عمل فى صناعة الافلام فى إنجلترا وإيطاليا . وبعد عام ١٩٤٥ عمل كممثل لصناعة الافلام البولندية . ومن ١٩٦٠ الى ١٩٦٨ كان مديرا لمعهد الفنون بالاكاديمية البولندية للعلوم . وأهم مؤلفاته : تاريخ السينما (١٨٩٥ - ١٩٣٩) فى خمسة مجلدات ، السينما والتلفزيون فى الولايات المتحدة (١٩٦٤) .

المترجم : الأستاذ أحمد الحضرى

أمين المركز الفنى للصور المرئية ابتداء من ١٩٦٩ . عين مديرا للمعهد العالى للسينما قبل ذلك عام ١٩٦٧ ، كما حصل على الجائزة الاولى فى النقد السينمائى ١٩٦٣ . خريج كلية الفنون الجميلة قسم العمارة عام ١٩٤٨ ، وحصل على شهادة من السينما من جامعة لندن عام ١٩٥٤ ، وعلى دبلوم الدراسات العليا من جامعة لندن عام ١٩٥٦ .

بقلم
دياكريشنا
ترجمة
د. يحيى هويدي

الاعتراب

وموقف الإنسان من العالم

المقال في كلمات

الاعتراب شعور ذو شقين : شعور يتمثل في الشعور بوجود الآخر مع التفرد والحد منه . ومشكلة الاعتراب قديمة قدم وجود الإنسان على ظهر المسطرة . ومن رأى ماركس الذي يعلم بمستقبل لا اعتراب فيه أن الاعتراب كان قريباً للتاريخ . ففي العصور القديمة كان الناس يميلون إلى أن ينظروا للغرب نظرتهم لعدو ، أو مجرم ، أو خارج على القانون . فكان الرسل يرى في غير الإغريق شعوبا بربرية ، ويرى أنهم عبيد بالطبيعة ، وحث الاسكندر على التفرد في معاملتهم ، ولكن الاسكندر أصم أذنه عن ذلك ، وكانت حكومته في الحقيقة حكومة عالمية يتساوى فيها الإغارقة بغيرهم . وكان الرواقيون ينادون بالمساواة بين الناس جميعا ، واتفق معهم في ذلك بلوتارخ الذي كان من رايه أن على الإنسان أن يعترف بأن الناس كلهم زملاؤه في الإنسانية . ولقد تفاقمت مشكلة الغرباء وازدادت حدة منذ قيام الحكومات الوطنية في القرن السادس عشر ، فكان الغرب من رعية أخرى أو دين آخر ينظر إليه كعدو ، أو زنديق . وعلى الرغم من وجود عوامل مختلفة كتحسن وسائل السفر

والتزاوج والهجرات ، كانت هناك عوامل أخرى تضع الغريب في وضع غير ملائم ، ومن هذه العوامل الخوف من أن يكون عميلا لعدو محتمل ، أو أن يكون عامل هدم ، أو الرغبة في المحافظة على نقاء الجنس ، أو الخوف من مزاحمة المواطنين في أرواقهم .

واسباب الاغتراب متشعبة ، يمكن تقصيصها من بدء الخطيئة الأولى في حلوكة الجهالة العمياء ، أو في نمط التربية والعلاقات الاجتماعية ، أو في العلاقات بين الأجيال ، أو في ظروف الحرب والسلام . وللأغتراب جانب ابداعي ، فما الحضارة إلا استجابة ابداعية للأغتراب . وكما أن هناك استجابة ابداعية للأغتراب هناك استجابة سلبية له ، فقد يشعر الانسان بأغتراب مع نفسه التي بين جنبيه فيقدم على الانتحار ، وقد يشعر بالأغتراب مع مجتمعه الذي يعيش فيه فينطلق شاردة يقتل الآخرين ، أو ينخرط في عمل ثوري ، أو يهرب من نفسه بتعاطي المخدرات ، أو بالتدخل من القيم . والشعور بالأغتراب يجعل الناس يتحركون للتغلب عليه . والحل التقليدي السائد الذي استقر عليه العالم الغربي للتغلب على التهديد الآتي من ((الآخر)) يقوم على التغلب على هذا الآخر واخضاعه ، ويمثل هذا انتهاكا لحرية الآخر الحقيقية . أما القطاع الانجلوسكسوني فقد أخذ بنظام تحديد حرية كل انسان في المجتمع من خلال حرية الآخر . أما المحور الذي تدور حوله الفلسفة الهندية لعلاج هذه المشكلة فيقوم على منح الحرية المطلقة للفرد ، على أساس أن تحقيقها على يد واحد من الناس لا يمثل عقبة في طريق تحقيق الآخرين لها ، بل يمثل بالأحرى عاملا مساعدا . أما الطريقة المثلى للتغلب على الاغتراب فهي الدخول في علاقة ايجابية تتصل بالشعور بوجود الآخر ، والاقرار به ، وتقدير غيرته .

يدل مصطلح « الاغتراب » على حالة في الخلق تتصف بكونها هزفية ووجدانية في الآن نفسه . وهو يتطوى على التفات الى وجود الآخر وعلى الشعور بالنفور منه

هذا المقال نسخة روجعت مراجعة طفيفة لاحدى المقالات التي كانت قد نشرت في اول مؤتمر لفلاسفة الشرق والغرب عن « اغتراب الانسان » وهو المؤتمر الذي عقد في الفترة من ٢٢ يونيو الى ٢٦ يولييه ١٩٦٦ في هونولولو ، هاواي ، في الولايات المتحدة الامريكية . وهو يردنا بخلفية المناقشة التي جرت في الأسبوع الخامس من هذا المؤتمر وخصصت لبحث فلسفة الاغتراب .

مصحوبا بالاحساس بأن هذا أمر يجب أن لا يكون . و « غيرة الآخرين » من الشروط الضرورية الأولية للاحساس بالاعتراب . ولكن « الآخر » هنا هو مجرد وجود متضاييف مع وجود « الأنا » الذى ينشأ الاعتراب بالمقياس اليه وحده . أما علاقة الأشياء بالنسبة الى « الأنا » فلا تحكمها علاقة « أنا والآخر » ، ولا يمكن أن تحكمها هذه العلاقة . بل ان هذه العلاقة حتى فيما بين الحيوانات تكون ضمنية ، لأن الوعى « بالأنا » فى عالم الحيوانات لا يكون وعيا ظاهرا . وبظهور الانسان الذى يمثل فى جوهره موجودا واعيا بنفسه تشكل علاقة « أنا والآخر » الجوهر الحقيقى لوجوده « المتميز » فى هذا العالم .

ووجود « الآخر » بمعنى من المعانى هو الذى يقوم عليه وجود العالم . وبهذا المعنى نفسه فان الالتفات الى « الأنا » يمثل الوجود الذى يعلو على وجود العالم ، أى على كل ما هو آخر . وعلينا أن نتذكر أن « الآخر » ليس كله من طراز أو مستوى واحد . اذ أنه يتضمن ما يمكن أن يطلق عليه بوجه عام اسم الطبيعة بالإضافة الى الانسان الذى يمثل دائما شيئا أكثر من الطبيعة . وهو يتضمن كذلك ابتداعات الانسان التى تتميز بطابع فريد نوعى خاص بها وحدها لا يمكن رده الى غيره . و « الآخر » فى جميع هذه المستويات أما أن ينظر اليه فى أشكاله المتباينة أو فى عموميته المجردة . لأن « الآخر » ليس فقط هو هذا الشيء أو ذاك ، بل هو أيضا ما يكون هذا أو ذاك فى الآن نفسه . وبالتالي ما يظهر على أنه هذا وذاك . يكون « الآخر المجرد » الذى يعلو وجوده على وجود الأحوال الخاصة متضمنا فى الموقف . والالتفات اليه هو الالتفات الى وجود « الآخر المتعالى » الذى يمكن أن نتصوره اما على أنه « الطبيعة » أو « الله » ، اعتمادا على أن نماذج الآخر اما أن تكون متخذة من المادة غير الحية أو من الانسان نفسه .

واذا ما تصورنا « الآخر » على نموذج المادة غير الحية فان « الآخر المتعالى » يمكن فقط أن يبدو على أنه موجود هناك ، بغير اكتراث ، وعلى أنه وجد ليشعر الناس بالضيق وسط الأمكنة الفارغة فى الكون الفسيح . وتقوم العلاقة الوجدانية فى موقف كهذا على شيئين اثنين : أولا على مبادرة الانسان نفسه ، وثانيا على ضرب من الاسقاط فى عالم الطبيعة لاحساسات غريبة عن الانسان فى جوهرها . وعلى الانسان أن يضع قناعا من الاحساسات على الطبيعة ليقيم علاقة ايجابية معها . وهو أمر ممكن الى حد ما من ناحية أن الطبيعة تشتمل على عالم النبات والحيوان بالإضافة الى عالم المادة . وهذا العالم الأخير ، بالرغم من أننا نسميه بعالم المادة غير الحية ، ليس عالما حيا بالمعنى الدقيق . وذلك لأن الحركة تمثل خاصيته الدفينة ، ولأن هذه الحركة يمكن أن تؤدى الى ظهور التشابه مع الكائن الذى يتحرك . وبالإضافة الى هذا فان الأشكال العرضية التى تفترض أن الأشياء المادية قادرة على أن تتخذها تتجه الى محاكاة الأشكال التى تظهر لنا فى عالم الحياة . وتتجه هذه الصور التى تظهر

فى الطبعفة الى أن توقظ لنا احساسات من طراز معين ننزع نحو اسقاطها على هذه الصور . وعلى هذا النحو فان الطبعفة حفة فى صور متعددة . وكل هذه الاشكال والدرجات من الحركة التى توقظ فى الانسان احساسات متباينة من شأنها أن لاتجعل العالم بالنسبة اليه عالما ميتا تماما أو غريبا عنه .

وفى الناحفة الأخرى اذا ما تصورنا « الآخر المتعالى » على نموذج الاشخاص فان كل أنواع العلاقات التى قد نحصل عليها بين شخص وشخص آخر من الجائز أن نتحدث عنها فى داخل ذلك الاطار أيضا . لكن الآخر مفهوم على أنه الطبعفة ، وسواء تصورناه فى شىء محدد أو على نحو مفارق ، وسواء فكرنا فى هذا المفارق على نحو لاشخصى أو على نحو شخصى ، فانه يكون دائما بعيدا تماما عن الأفق العادى للانسان . أما مايكون الآخر فانه فى المحل الأول عالم الاشخاص الذى يدخل الفرد معه فى علاقة مباشرة من هذا الطراز أو ذاك ، وهو ذلك العالم الذى يساعد اما على القضاء على الفرد أو على ازدهار وجوده أو على احباطه ، سواء تم ذلك فى عالم الاحساسات أو عالم الأفعال أو فيهما معا ، وتمثل أفراد ذلك العالم موضوعات تستحوذ على اهتمام معظم الناس فى أغلب الأحيان .

وهكذا فان عالم الاشخاص يكون — اذا استعملنا عبارة للكاتب ن . ف . بانجيرى ، العالم النموذجى لوجود « الآخر » — هو العالم الذى يجسد فيه الانسان فردوسه أو حقيقته ، ويشعر المرء فيه اما بأنه فى بيته أو مغترب . ولكن « الآخر » ليس مجرد آخر عار ، انه على الأقل كائن يبدو للوهلة الأولى أنه منظم تنظيما اجتماعيا . فالانسان لا يوجد فى عالم ، بل فى عالم يخضع دائما لنظام اجتماعى ، الى حد كبير له مغزى اجتماعى . لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين ، اللذين يجدهما الانسان جاهزين أمامه ، فان عليه أن يعيد هذا التنظيم وذلك المغزى مرة أخرى من خلال نظريته الفردية . فالانسان يولد أو — كما يقول الوجوديون — يقذف به فى العالم ، لا باعتباره مجرد شخص ، بل على أنه شخص له جسد معين ، ينتمى الى أسرة معينة ، الى ثقافة محددة تمر بفترة معينة فى تطورها التاريخى ، ويولد فى مجتمع له نظام محدد تحديدا كبيرا له تطلعات محددة وله نظامه المعلن من الثواب والعقاب . وكل فرد يلتقى بهذه الأنظمة ، وعليه أن يتوافق معها ويتخطاها بطريقة الخاصة . ولكن عملية التوافق مع هذه الأنظمة لاتنتهى ، كما لاتنتهى أيضا الرغبة فى تخطيها . وبين الاغتراب والتقلب عليه يجرى ذلك الديالكتيك الخالد الذى يمارسه الانسان على كل المستويات وفى جميع الأبعاد .

وقد برز مصطلح « الاغتراب » وبديله مصطلح « الشعور بالقوضى » على يسة المفكرين الذين لهم دور فى دراسة المجتمعات ، باعتبار أن أفق تفكيرهم قد اتجه الى أن يكون تفكيراً متمركزا حول المجتمع فى طابعه العام . فقدم كل من ماركس ودوركايم

صياغة لهذين التصورين كما لو كانا يقدمان وصفا لحالة المجتمعات في عصريهما ، في لهجة نقد وادانة لتلك المجتمعات التي أوجدت مثل هذه الظواهر . وأصبحت كلمتا « الاغتراب » و « الشعور بالفوضى » من الكلمات المموجة . وتطلع الكتاب الى الماضي أو الى مستقبل لا يوجد فيه ذلك الجرح الغائر في قلب الانسان . لكن من وراء علم الاجتماع يوجد علم التاريخ . ومن المدهش أن أى دارس لعلم التاريخ يمكن أن يخطر بباله الاغتراب والشعور بالفوضى عند دراسته لاية مرحلة تاريخية معينة أو لاي مجتمع من المجتمعات . وبالنسبة الى ماركس على الأقل كان الاغتراب دائما قرينا للتاريخ . وذلك لأن التاريخ قد ظهر الى الوجود فقط عندما أصبح الناس قادرين بعملهم على أن ينتجوا أكثر قليلا مما كان ضروريا للمحافظة على حياتهم ولانتاج أنفسهم . لكن من وراء التاريخ توجد الفلسفة . وماركس بالرغم من أنه كان يحلو له أن يقول عن نفسه انه مادي فانه كان في جوهره مثاليا وحالما . فقد كان يحلو له أن يحلم بمستقبل ليس فيه اغتراب ، في ذلك الوقت الذي سيكون التاريخ الحقيقي قد بدأ فيه فعلا . وعلى هذا النحو فانه أقتنع نفسه بأفكار مجردة وبمنطق عقلي يقوم على أساس أن مايرغب فيه بشغف سيتحقق حتما باعتبار أنه ضرورة من ضرورات التاريخ نفسه . الواقع عند ماركس اذن واقع أساسه عقلي . والواقع أيضا عنده واقع تقويى . وهاتان هما الدعائمتان التوأمين لكل فلسفة مثالية ، مع ملاحظة أن الدعامة الثانية أكثر دلالة على المثالية من الأولى . وماركس وافق على الاثنتين معا .

وهكذا فان الاغتراب هو الذى يحدد كيان الانسان ، على الأقل كيان الانسان كما نعرفه . والاغتراب ليس له صبغة تاريخية أو اجتماعية فحسب ، انه يدخل في نسيج الانسان . فالانسان الواعي بذاته لا يملك الا أن يشعر بوجود « الآخر » باعتبار أنه يقف في مواجهته ، لكنه قد لايتبين بوضوح كاف أو يقين ما عساه أن يكون هذا « الآخر » ، بل كذلك ما عساه أن يكون هو نفسه . وأسباب الاغتراب متعددة نلتقي بها في مكان ما على الخط الذى يبدأ من عملية الولادة أو على خط الجهل الاصيل أو على خط الخطيئة الأولى . وبين هذه وتلك قد يعثر الانسان على أسباب أخرى ترجع الى نمط التربيّة الذى تلقاه المرء في طفولته الأولى ، أو الى العلاقات الاجتماعية للانتاج ، أو الى العلاقات فيما بين الأجيال ، أو الى ظروف السلام والحرب ، الازدهار والانهييار ، الابداع أو الجمود الثقافى . وأيا كانت الأسباب وطريقة تصورنا لها فان الاغتراب على أى حال يصف أحد معالم الموقف الانساني في طابعه البنائى الاصيل ، الذى بدونّه لن يكون الانسان انسانا ، وسيكون مآله اما الى أن يصبح الها أو حيوانا .

ولمصطلح « الاغتراب » كذلك بطانة سلبية لايمكن انكارها . لانه يوحي بأمر ينهض أن لا يكون ، أو على الأقل نستشعر أنه يجب أن لا يكون . فاذا كان الاغتراب يحدد لنا بنية الموقف الانساني فان هذا معناه أنه فى صميمه يقوم على الاحساس بأن

الموقف ينبغي أن لا يكون على ماهو عليه . وبعبارة أخرى فإن الواقع الانساني يبدو داخلياً على نحو نشعر فيه بأنه ينبغي أن لا يكون . والالتفات اليه معناه الالتفات الى شيء نستطيع أن نتجاوزه ونتغلب عليه . فالانسان - كما يقول الشاعر الفيلسوف نيتشه - هو تخط دائم ، انه معبرة لشيء أعلى وأعظم منه . وقد رأى الوجوديون في الانسان أنه توتر من جانب وجود من أجل ذاته يريد أن يصبح وجوداً في ذاته ، أو من جانب وجود بشري ألقى به هناك يريد أن يصبح وجوداً شيئياً . وقالوا ان هذا التوتر لا ينتهي . الا بالموت الذي يسد وحده الثغرة ويجعل الجرح يلتئم . لكن الموت باعتباره نهاية طبيعية ومحتمة بالنسبة للكيان البشري لا يزودنا بحل معقول ومقبول للمشكلة الباطنية في واقعة الوعي بالذات نفسها . فاذا امكنا التغلب على الثغرة القائمة في الوجود في ذاته فسيكون بوسعنا أن نتصور مرتبة أعلى من مراتب الذات الواعية بنفسها ، الشاعرة بالضرورة بوجود الآخر من خلال واقعة الوعي بالذات هذه ، تستطيع فيها الذات أن تحقق كثيراً من الفضائل ومن اكتمال الوجود في ذاته أو الوجود الشئى ، وذلك عندما تصل الذات الى مستوى الذات الواعية بنفسها .

ويزودنا الديالكتيك القائم بين « الأنا » و « الآخر » (مع ملاحظة أن « الآخر » يتضمن أيضاً « الأنا » بمعنى من المعاني) بالفتح الذي يجعلنا نفهم الاغتراب في جميع جوانبه وأشكاله . فمن الممكن أن يركز مفكر ما أو مجموعة معينة من الناس أو أبناء سن معينة انتباههم حول جانب واحد أو شكل واحد من جوانب الاغتراب وأشكاله ، مع اهمال الجوانب أو الأشكال الأخرى . لكن هذه الجوانب والأشكال الأخرى تظل دائماً هناك تؤثر تأثيراً كامناً ، باعتبارها قوى سرية أو تابعة تنهيا للظهور في بؤرة الاهتمام بمجرد أن تصل معالجة هذا الشكل السابق أو ذاك من أشكال الاغتراب الى حد معين . ومن الممكن تدوين تاريخ الانسانية بالاستعانة بألفاظ أشكال الاغتراب التي سيطرت على الحضارات والثقافات المتعاقبة . ولهذا فإن القول بأن الاغتراب اكتشاف يرجع الى ماركس أو بأنه يمثل خاصية تميز المجتمعات الصناعية فقط ينطوى على خيانة عمياء لكل من الفلسفة والتاريخ . لكن حتى أولئك الذين لا يوجد على أعينهم تلك الغشاوة لا يستطيعون أن يتبينوا تماماً أن الحضارة نفسها هي استجابة ابداعية للاغتراب ، وأن الفروق القائمة بين الحضارات ترجع الى تنوع في نماذج الاستجابة الابداعية أمام شكل واحد للاغتراب ، أو الى أن الاغتراب الذي تلقى رد فعل ابداعيا كان في ذاته متنوعاً في طابعه . وهذا أمر صحيح بالنسبة للأشخاص كذلك .

فالمشكلة اذن ليست مشكلة الاغتراب بقدر ما هي مشكلة أى نموذج للاغتراب تكون بصده ، وما الذى يقوم به المرء في مواجهة الاغتراب . فهناك اغتراب واغتراب . وهناك أيضاً استجابة ابداعية ايجابية للاغتراب ، كما أن هناك استجابة سلبية له .

وحتى في المعنى التقليدي يمكن للشخص الذي يعاني من الشعور بالفوضى (١) أو من « الاغتراب » ان يقدم على الانتحار ، أو ينطلق شاردا يقتل الآخرين ، أو ينخرط في عمل ثوري ، أو يشغل نفسه بتنفيذ بعض الاعمال الابداعية . ولكن من الممكن ان نرى في واقعة الاغتراب اذا ما ازدادنا فيها تعمقا واقعة جوهرية بالنسبة للموقف الانساني و متمشية معه على نحو ما بحيث نستطيع أن نأخذ منها مصلا مضادا نحول به الموقف الانساني الى نقيضه تماما . وبوسعنا - كما سنرى فيما بعد - أن نفهم بعض الأفكار الهندية الرئيسية في هذه النقطة على هذا النحو .

وقد يشعر القارئ بأن تعميمنا لمفهوم تصور « الاغتراب » الى الحد الذي وصلنا اليه بالأسئلة التي أثارناها حوله قد انتهى بهذا المفهوم الى التميع وأصبح لامعنى له في الأغراض المعرفية . وقد قيل بحق ان تحويل مفاهيم الشعور بالضيق والاضيق الى تصورات نظرية وإخراجها عن السياق التاريخي المحدد الذي توجد فيه هو بمثابة استخراج مصل من النقد العنيف الذي كنا نلتقي به في التعريفات التقليدية التي قدمها دوركايم وماركس لهذين التصورين ، وهي تعريفات كانت مشتملة على اتجاهات خلقية وسياسية تنحو نحو تغيير النظام الاجتماعي الحالي (٢) . وقد أثر هذا الاعتراض أول ما أثر ضمن المحاولات التي قام بها علماء اجتماع عديدون للبحث عن تعريفات وظيفية لهذين التصورين بهدف امكان اخضاعهما للإجراءات المعتادة في القياس والمقارنة والتحقيق . وكانت أعمال ليوسترول (٣) وجوين تترلر (٤) وملفن سيمان (٥) ودوايت دين (٦) هي أهم الأعمال في هذه المحاولات . وحتى لو سلمنا بأنه ليس لنا أن نناقش السلطة المقدسة التي لماركس أو لدوركايم ، وبأن الحكم بصحة تصور ما مرتبط فقط بما كان يقوله هؤلاء الشقات ، أو حتى بأن الاقرار بتصور ما في العلوم الاجتماعية لا يتم الا اذا كان متضمنا للاتجاهات الثقافية والسياسية السائدة في المجتمع الذي وجد المفكر نفسه فيه ، فاننا لانتصور كيف يخفى على أى شخص تلك الحقيقة التي تقول

(١) يستعمل عادة مصطلحا « الشعور بالفوضى » و « الاغتراب » للدلالة على ظاهرتين مختلفتين وان كانتا متصلتين . والمصطلح الاول يشير في المحل الاول الى الحالة النفسانية للفرد ، ويشير الآخر الى حالة الطبقات الاجتماعية . وبالرغم من ذلك فان الاختلاف بينهما ليس عميقا بالقدر الذي أحاول ان أبرزه هنا .

(٢) جون هورتون : « الفوضى والاضطراب يفقدان طابعهما الانساني : مشكلة تواجه ايدولوجية المجتمع » مقال في الصحيفة البريطانية في علم الاجتماع ، المجلد ١٥ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٨٣ - ص ٢٩٨ .
(٣) ليوسترول : « التكامل الاجتماعي وبعض النتائج التربوية عليه » ، المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، عدد ديسمبر ١٩٥٦ .
(٤) جوين تترلر : « مقياس لقياس الاغتراب » المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٥٧ .

(٥) ملفن سيمان : « في معنى الاغتراب » ، المجلة الامريكية في علم الاجتماع : ديسمبر ١٩٥٦ .
(٦) دوايت دين : « معنى الاغتراب وقياسه » ، المجلة الامريكية في علم الاجتماع ، اكتوبر ١٩٦١ .

بأن الاغتراب فيما يرى مارگس لايمكن أن يختفى الا اذا كنا نتحدث عن ماضٍ لحرفى
أو عن مستقبل أسطورى . وقد يكون ماركس أقنع نفسه بأن الأسطورة ليست بعيدة
عن الوجود الحاضر . لكن هذا هو مافعله صانعو الأساطير دائما (١) .

لكن يبدو أن علماء الاجتماع ، المحدثين منهم والقدامى ، قد بلغ ارتباطهم بالحاضر
أنهم أصبحوا لا يكتثرون بمدى الصلة بين تصوراتهم وملتقى الثقافات القائمة فى معناها
الواسع . فما هى الصلة التى يمكن أن تقوم مثلا بين الأبعاد الخمسة للاغتراب التى
قال بها « ملفن سيمان » بالمجتمع الغربى المعاصر وحده دون غيره من المجتمعات ؟
فالشعور بأن المرء قد تجرد من قواه ، وبأن الحياة أصبحت لامعنى لها ، وبأنها خلت
من المعايير ، والشعور بالعزلة والغربة فيما بين الانسان ونفسه ، كل هذا من الممكن
أن يجده الانسان فى أى مكان يقع عليه اختياره . وليس من شك فى أن التساؤلات
العميقة التى كان يثيرها الفكر المستخلص من كتاب « الأوبانيشاد » والفكر البوذى فى
عصورهما المتقدمة والقلق الذى كانت تعكسه هذه الأفكار حول طبيعة النفس
الانسانية من ناحية واحجام كثير من الناس عن الانخراط فى الحياة الاجتماعية الحديثة
ليصلوا الى اجابة على تلك التساؤلات ، كل هذه ليست الا علامات للاغتراب ، مفهوما
بمعنى العزلة والابتعاد ، وهما اللفظان اللذان يجددان لنا - فيما يبدو - تصور
الاغتراب وصياغته كظاهرة حديثة . والحق أننا اذا صدقنا التحليل الذى قدمه
الهنود الأوائل للموقف البنيانى للانسان فان هذا يعنى أن الانسان يكون قد وصل
مبكرا جدا الى النتيجة التى تقول بأن المرء يكون دائما غريبا عن نفسه ، اللهم الا فى
الأحوال النادرة التى يصل فيها الى تحرير ذاته : حالة « الموكسا » . وعلى هذا النحو
ذهبت احدى المدارس الفكرية عند الهنود الأوائل الى أن النفس فى جوهرها وحيدة (٢)
تماما ، فى حين نظر كل المفكرين تقريبا الى الحياة الواقعية الاجتماعية على أنها تعاني

(١) يفترض أن سيطرة السلطة من حيث انها تمثل ضغطا على الفكر تشكل أحد المعالم الخاصة
بالثقافة الشرقية . ومع ذلك فمن دواعى التسلية أن نلاحظ تلك العناية الفائقة التى تبدلها الاجهزة
لتؤكد لنا عن طريقها عدم وجود شائبة تشوب نقاء الفكر عند ماركس أو فرويد أو فلتجنشتين ، من حيث
أنهم رواد مستقلون تماما لم يتأثروا بالأفكار المصدية التى تجيء من طريق التيارات الموروثة غير
الجسدية بالاحترام .

(٢) علينا أن لا نخلط بين فكرة النفس باعتبارها وحيدة فى جوهرها وفكرة العزلة عند ملفن سيمان ،
وهى التى يعرفها هكذا : « نظرة من شأنها أن تزن بعض الأهداف والمعتقدات على أنها ذات قيمة منخفضة
فى حين ينظر اليها المجتمع موضوع الدراسة على أنها تمثل قيمة مرتفعة » ، والمؤلف لا يبدو انه واع بأن
هذا التعريف من شأنه أن يؤدي الى أن يجعل كل الرواد المبدعين يمانون بالضرورة من الاغتراب .
وبالإضافة الى هذا فان ادخال المعتقدات والأهداف معا فى التعريف من شأنه أن يزيد فى عمق الموقف من
حيث أننا نضع الانجاعات المعرفية والمجهودات الارادية على قدم المساواة فى حين ينظر اليهما فى أغلب
المجتمعات - باستثناء المجتمعات الشمولية تماما - على أنهما مختلفان .

جميع صنوف المعاناة ، ولناخذ على سبيل المثال عبارة جون ، ب . كلارك التى يقول فيها : « الاغتراب حالة يشعر فيها الانسان بأنه أصبح مجردا من القوى التى تسمح له بتحقيق الدور الذى كان قد حدده لنفسه فى مواقف خاصة » (١) . فهل خطر ببال السيد كلارك أنه باستثناء ما يحدث فى بعض المهام المجردة تماما التى قد يضطلع بها بعض الناس فإن كل الأدوار التى يضطلع بها جميع الناس فى الحياة ستقودهم الى الشعور بالاغتراب ، بالمعنى الذى حدده ؟ ومن الجائز أن نجيب على هذا بأنه بالرغم من أن التعريفات الوظيفية التى يقدمها عالم الاجتماع الذى يمارس مهنته تطبق فى المجتمعات أو الثقافات المعاصرة فإن هذا لايعنى بصفة مؤكدة - بل لايتضمن - أنها تنمشى مع سياق هذه المجتمعات وتلك انثقافات فقط .

والحق أن التعريفات من شأنها أن تتخطى حدود أى مجتمع وأية ثقافة . فقد أبرز « ليوسترول » بوضوح على سبيل المثال توكيد الذات فى مواجهة متعلقات الآخرين ، وتوكيد الذات فى مواجهة المسافة التى يقع على طرفها الآخرون ، وتوكيد الذات فى مواجهة الاغتراب الصادر من الآخرين ، وذلك كله عندما يتم فى وسط متصل . كما أكد أن ظاهرتى النظام والفوضى من الممكن أن نقوم بدراستهما على كل من المستوى الكبير أى الاجتماعى ، والصغير أى الفردى (٢) .

ويبدو أن حصر المشكلة فى نطاق الثقافة المعاصرة والمجتمع المعاصر - أيا كان نصيب هذا الحصر من الصواب كما قد يبدو للوهلة الأولى - قد أدى الى مساعدة هؤلاء العلماء على أن ينفذوا بعمق ودقة فى الأفق الصحيح الذى استطاعوا أن يطلوا منه على المشكلة بأسرها . فمن النادر أن نجد لديهم فيما يبدو وعيا يحفزهم على تدقيق أقوالهم فى اطار خلفية متنوعة تضم ثقافات مختلفة . ولكثرة ما بدا الاغتراب عند الكثيرين مشكلة خاصة بالمجتمعات الصناعية المعاصرة فقد أخفق حتى أولئك الذين أدت بهم صياغاتهم النظرية التصورية للمسألة الى أن يروا عدم مناسبة هذا التحديد فى الاستمرار فى موقفهم . فالصياغات التى قدمها ملفن سيمان مثلا يبدو للوهلة الأولى أن علاقتها ليست بالحاضر فقط . ولكن اهتمامه الأساسى بتقديم صياغة للتصور كان فقط - بحسب تعبيره هو - من أجل التعرف على منطق النظرية الخاصة بجماهير المجتمع (٣) والتعرف على حدودها . وذلك بدون شك ، مع افتراض هذا الفرض الذى

(١) جون ، ب . كلارك : « قياس الاغتراب فى نظام اجتماعى » ، مقال فى المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، ١٩٥٩ ، ص ٨٢٩ .

(٢) ليوسترول : « التكامل الاجتماعى وبعض النتائج المترتبة عليه » . المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٥٦ ، ص ٧٠٩ - ص ٧١٦ .

(٣) « سواء كنت مصيبا أو مخطئا فإن ما أسعى الى الوصول اليه فى المدى الطويل هو اكتشاف معيار اجتماعى نفسى لاختبار منطق نظرية خاصة بالمجتمع الجماهيرى ومعرفة حدودها » : ملفن سيمان : « رد » نشر فى المجلة الامريكية فى علم الاجتماع ، بالجلد السابعين ، ١٩٦٤ - ١٩٦٥ ، ص ٨٢ .

لم يصرح به ولم يناقش صحته ، هو أن المجتمع الجباهيرى الوحيد الذى وجد فى العالم هو المجتمع المعاصر وبخاصة مجتمع الدول الغربية •

ولكى نعطي مثالا واحدا آخر سنكتفى به ، أمامنا عبارة تبدو فى قراءة سطحية أنها عبارة مطلّسة ومحدودة الأثر • وبالرغم من هذا فإن معظم القراء الغربيين سينظرون اليها على أنها عبارة صحيحة تماما • فقد كتب « روبرت بلاونر » يقول فى كتاب ممتاز بالرغم من كل شيء : « الاغتراب هو مجموعة من الأعراض العامة تتألف من عدد من الظروف الموضوعية المتباينة والحالات الوجدانية الذاتية التى تنبثق فى جو العلاقات العامة فيما بين العمال وظروف العمل الاجتماعية والتكنوقراطية » (١) • وفى هذه العبارة يلقي ماركس بظله كثيفا • والحق أن المؤلف يبرر موقفه بقوله : « مفهوم الاغتراب فى معناه الكلاسيكى كان محاولة لتفسير التغييرات التى تطرأ على طبيعة العمل اليدوى نتيجة لقيام الثورة الصناعية » (٢) • لكن حصر هذا المفهوم فى أحوال العمال وأيضا فى نطاق العمل الصناعى فقط ليس الا حصرا لاداعى له فيما يبدو ، ولن يجدى أى قدر من الاحترام الموضوع فى غير موضعه للصياغة الكلاسيكية فى انقاذه من كونه حصرا جزافيا (٣) • ويبدو أن الصورة الأسطورية للرأى الذى لم يمر بالاغتراب فى حياته وصورة العامل اليدوى أخذت تداعب مخيلة علماء الاجتماع ، معتمدين فى هذا على بعض الوقائع العديمة القيمة • لكن الشيء الذى ربما نظر اليه على أنه مجرد تحطيم للعادات الروتينية قد واكب وجود الصورة الرومانتيكية المزدهرة للعامل الزراعى المستقر ، وبخاصة صورة الفنان الأصيل • وذلك لأن ظهور الزراعة أدى الى تحويل تلك الصورة الأسطورية الى واقعة لامجال للشك فيها • وعلينا أن نتذكر أن الرأى لم يدخل فى تلك الصورة الأخيرة • ولو كان فى مقدورنا أن ننقل أنفسنا بالخيال الى الفترة التى بدأت فيها الزراعة فربما التقينا بمشاعر طاغية بالعبودية الروتينية ، وذلك فى مقابل الحياة الحرة التى كان يمارسها جامع الطعام المتنقل ، أو الصياد ، أو حتى الرعاة الرحل •

لكن توينبى كان قد ذهب الى أن حرية الرأى المتنقل ليست شيئا بالقياس الى حرية الزارع • وذلك من حيث أن الهجرات الموسمية وراء مراعى الصيف والشتاء

(١) « الاغتراب والحرية : عامل الورشة مع الصناعة التى ينتجها » ، شيكاغو ولندن ، مطابع جامعة شيكاغو ١٩٦٤ ، ص ١٥ •

(٢) المرجع السابق ، المقدمة ، ص ٩

(٣) علينا أن نتذكر أن المعانى التى يتضمنها لفظ « كلاسيكى » فى دنيا الفن والادب تختلف مما لها فى دنيا العلوم • فالتعبيرات الكلاسيكية فى العلم ينظر اليها على أنها تعبيرات متخلّفة وغير مناسبة ، على حين ينظر اليها فى عالم الفن والادب على أنها ذات قيمة خالدة وانها معايير اسهمت فى تحقيق شيء ما ، وباترغم من هذا فإن الخضوع لهذه المعايير قد يكشف عن نقص فى القدرة على الإبداع عند الفرد وفى التيار الثقافى الذى أدى الى انتشارها •

بالنسبة الى الأول لم تكن ممكنة عمليا الا عندما أخضع الراعى تنقلاته لنظام يشبه في دقته تحركات الجيش النظامي في سير المعركة (١) . وحتى لو سلمنا بهذا فسيظل بينهما ذلك الفارق الاساسى الذى يصل بين من يتحرك تبعا لتغير الفصول ومن يقيد نفسه بجميـء الفصول . وليس من شك فى أن كلا منهما يكون متأقلا مع الدائرة التى تدور فيها حياته ، والمشاكل التى تبرز أمام كل منهما تكون دائما فى نطاق هذا الإطار . لكن المشكلة الكبرى تظهر عندما تضطر جماعة من الناس بكل أفرادها أن تغير فجأة من مجموعة العادات التى أخذت نفسها بها فى العمل الى عادات أخرى . وعلى هؤلاء الذين يتحدثون دائما عن الاغتراب باعتباره سمة مميزة لحياة العامل الصناعى أن يتذكروا أولا أن نظام حياة الرعاة قد كتب له الاستقرار فى حقبة من الزمان تزيد فى طولها كثيرا على الحقبة التى استمر فيها نظام الحياة بالنسبة للعامل الصناعى ، وثانيا أن أى عامل صناعى - اذا افترضنا أنه قد ترك له الخيار - ليس على استعداد أن يترد فى سهولة الى حياة الراعى (٢) .

وعلى هذا فان مشكلة الاغتراب ينبغى أن تفهم خارج أى نطاق دينى وبعيدا عن أى حصر لها على نحو ما اعتاد الكتاب أن يعرضوها لنا . وذلك لأنها ليست مشكلة بعض الطبقات التى تنتمى الى بعض المجتمعات فى مراحل معينة من التاريخ . انها تتصل بالأحرى بالطبيعة البشرية . وبوسعنا أن نميز بين الأفراد والجماعات والمجتمعات والثقافات على أساس المصدر الذى يشعرها بالاغتراب بصفة جوهرية وبالنظر الى المحاولات التى بذلتها فى مواجهة الاغتراب والاستجابة اليه . وكما أشرنا الى ذلك سابقا فان « الآخر » الذى يشعر الانسان بسببه بالاغتراب يمكن أن يكون هو نفس الانسان التى بين جنبه أو الأشخاص الآخرين أو الطبيعة فى جوانبها المتعالية أو الكامنة . وبالإضافة الى هذا فان الشعور بالاغتراب يجعل الناس يتحركون للتغلب عليه بوسائل متعددة تعدد صور الانسانية . وبوسعنا أن نناقش هنا بعض الأشكال الرئيسية للاستجابة فى مواجهة الاغتراب .

فالآخر الذى يتولد شعورى بالاغتراب حياله يمكن أن ينظر اليه على أنه يمثل المصدر الدائم للخطر الذى يهددنى ، سواء فى قدرته على الانسحاب من سياق علاقة عاطفية أو فى قدرته على الوقوف عقبة فى طريق تحقيقى لأغراضى . ومن ناحية أخرى فان الآخر حتى عندما يبدو على أنه يستجيب فى مجال الشعور أو يتعاون فى مجال الفعل قد ينظر اليه على أنه يمثل « الحد » بالنسبة لكيانى ، بمعنى أنه هو الذى يجعل من الانسان معتمدا على الآخر ، حتى بالمعنى الذى قد يبدو أن الطبيعة فيه تمثل فى

(١) توينبى : « التغير والمادة : تحدى العصر » ، لندن ، مطابع جامعة اكسفورد ، ١٩٦٦ ، ص ٢١٢
(٢) وهذا الحصر نفسه ينطبق على حديث الاستاذ مرتون حول هذا الموضوع أيضا . وذلك لان تصويره للشعور بالغرض على أنه نتيجة للتناقض القائم بين الاهداف الثقالية الموضوعية والمسالك الاجتماعية التى ترسم لتحقيق تلك الاهداف لا يمكن أن ينظر اليه على أنه تصوير خاص بثقافة معينة فقط .

جوهرها الحدود التي تحد من نطاق الانسان ، لابعني أنها تحول فقط دون أغراضى
وتضع العراقيل فى طريق تحقيق رغباتى ، بل أيضا بمعنى أنها تدعونى دائما الى
الالتفات اليها . وبهذا فانها لاتدع الشخص أبدا يقنع بنفسه ولا تجعله أبدا يشعر
بإكتفاء ذاتى مطلق .

وقد استقر فى العالم الغربى الخل التقليدى السائد لمشكلة ذلك النوع من
التهديد الآتى من الآخر ، وهو حل يقوم على التغلب على هذا الآخر وإخضاعه . فإذا
كان المرء قويا بدرجة كافية ، أو قادرا على الاقتناع بطريقة مرضية ، فانه سيملك
الضغط على الآخر ، أو سيكون قادرا على ترويضه حتى ينفذ له ما يريد . ولكن كلا
الأمرين ينطوى على انتهاك للحرية الحقيقية عند الآخر . وذلك يجعله لا يختار إلا مبتدنا
من ارادتى أنا ، غير عابىء بوجود أى شخص آخر . وهكذا فاننا بضرب من التعميم
نستطيع القول بأن الفكر الغربى قد اتجه الى الأخذ بنظام الواحدية فى السلطة وفى
عملية التقويم أيضا . وهذا النظام يقوم على الحقد على كل صوت مخالف وهدمه ، كما
هو الحال حتى بالنسبة للعقائد السماوية عند المتدينين . وانتهى الأمر فى القطاع الأنجلو
سكسونى من الحضارة الغربية أن صادفت الحرية المتعددة الجوانب التى ظللته طوال
مئتى عام تقريبا تحديات كبيرة ، ظهرت فى صورة عدة أشكال من النظم الشمولية فى
قلب القارة الأوروبية . ولا ندري كم سيكتب من العمر لتلك الحرية فى وطنها الأم .
وأيا ماكان الأمر فان تحديد حرية كل انسان فى المجتمع من خلال حرية الآخر ، وتقبل
كل منا لتلك الحقيقة بالممارسة التجريبية ، من الممكن أن يستمر فى الوجود فقط مالم
ننظر الى أية قيمة سيؤدى التمسك بها الى خلق أوضاع قائمة فى الخارج تجعل منها
قيمة مطلقة ، ما تخلينا عن النظرة الى حريتنا الكاملة نفسها على أنها إحدى القيم .
والمقابل الوحيد لهذا التصور للحرية أن نتصورها على أن تحقيقها المطلق على يد
انسان ما لايتعارض مع تحقيقها على يد الآخرين . لكن حتى لو تم تصورنا للحرية على
هذا النحو من التعبير فان قبولنا للطبيعة الثانية لجميع القيم التى يتم تحقيقها من خلال
خلق أوضاع قائمة فى الخارج لا يكون الا اذا استطعنا أن نتفادى مبدأ انتهاك حرية
الآخر .

والحق أن هذا هو بعينه المحور الذى أخذ الفكر الهندى على عاتقه مهمة معالجة
المشكلة على أساسه منذ القدم . فقد تصور الحرية المطلقة التى اعتاد أن يعرفها تحت
اسم « موكشا » على نحو يجعل تحقيقها ممكنا على يد كل انسان ، من حيث ان
تحقيقها على يد أى واحد من الناس لايمثل عقبة فى طريق تحقيق الآخرين لها ، بل
يمثل بالأحرى عاملا مساعدا . وفى الوقت نفسه نظر الى كل القيم الأخرى ، وبصفة
خاصة الى تلك التى تؤدى الى تحقيق بعض الأوضاع القائمة فى الخارج ، على أنها
تمثل قيما ثانوية . وبالتالي على أن الجرى وراءها مسألة نسبية وثانوية . فإذا بدانا
بالتهوين من قيمة عالم الممارسة التجريبية - وهو العالم الوحيد الذى نجرى فيه سميا

وراء الأهداف الخارجية ونمارس فيما بيننا على أرضه الصراع من أجل تحقيقها .
فسيتغير على هذا النحو العالم الذى نشعر فيه أساسا بالاغتراب . ولن ينظر بعد هذا
الى الآخر الواقعى المرتبط بتاريخ معين على أنه يمثل المركز الذى تلتقى عنده مشاعر
الاغتراب والاعجاب جميعا . ذلك أن ثمة علاقة بين حالتين شعوريتين يمر بهما الانسان:
الحالة التى يشعر فيها وعيه بأنه مقفل على نفسه مكتف بذاته ، والحالة الأخرى التى
يخرج فيها الانسان من أسوار ذاته ويصبح عاجزا عن الوصول الى حالته الأولى مرة
ثانية أو البقاء فيها . فى هذه المرحلة اما أن يلغى الآخر وجوده الغاء تاما ، كما يحدث
فى « الأدفيتايداتا » ، أو يسمح له بالسقوط والخطيئة كما هو الحال فى « البوذية » أو
« الجاينية » . وفى هذه الأحوال اما أن يعامل الآخر على أنه « آخر » تماما ، لكن بدون
أن تقوم أية علاقات وجدانية بينى وبينه كما هو الحال فى « السمخية » ، واما على
أنه « الغير المتعالى » الذى يمكن أن أقيم معه علاقات دائمة من المحبة والمودة . وبالرغم
من هذا ففى جميع هذه الحالات ينظر الى الذات على أن لها وجودا متعاليا على الوجود
الواقعى للآخر ، لا على أنها تابعة له أو على أنها على علاقة جوهرية معه .

وفى الموقف الطبيعى تبدو النفس فى حالة من الموضوعية ، وتنظر الى ذاتها على
أنها موضوع من الموضوعات المتكثرة الموجودة فى العالم . لكن عندما اكتشفت النفس
طبيعتها المتعالية فى جوهرها واكتشفت النتيجة المترتبة على هذا ، أعنى انزالها الذى
لاشك فيه ، أدى بها هذا الاكتشاف الى حالات وجدانية اختلفت طبيعتها تماما فى الغرب
المعاصر عنها فى الهند القديمة . فعند ما تبين للانسان فجأة أنه كائن متوحد أدى به
هذا الاكتشاف فى الفلسفة الوجودية المعاصرة التى شاعت فى الغرب الى عدة مشاعر
وصفت وصفا متباينا باستعمال كلمات مثل : الرعب ، والحصر النفسى ، والشعور
بالدوار أمام انهيار القيم ، والغثيان ، وما الى ذلك . والحق أن اكتشاف هذه الحقيقة قد
صاحبه حالة من فقدان المعنى وضياح الدلالة والقيم ، حتى بدا أن المخرج الوحيد من
المأزق المستغلق هو فى الالتجاء الى المخدرات والجنس والانتحار والقتل . وفى كلمة
واحدة فى الالتجاء الى ما كان يدعو أندريه جيد « بالفعل الحر » . وفى الطرف الآخر فإن
وصف هذه الحالة نفسها فى التعبيرات القديمة فى الفكر الهندى كان يتم من خلال
تعبيرات مثل الحرية والسلام وتحرير النفس والاستقلال والاكتفاء الذاتى والسعادة .
وبوسعنا أن نخلص من هذا فقط الى أن فقدان المعنى الذى اكتشفته النفس المتعالية
وشعورها بترديدها الكامل فى الموضوعية كان ذا وقع كبير جدا فى الغرب حتى أنه أدى
مع الانقلاب الفجائى الذى كان نتيجة له الى ازعاج كل شيء . وانتهى بصدمة عنيفة
زلزلت كل شيء ، ولم تسفر فى نهاية المطاف الا عن تعذر قيام هوية مع الموضوعية أى
مع الطبيعة .

لكن يبدو أن هناك تفسيراً مختلفاً لقيام هذه الحالة ، تفسيراً أكثر عمقا من التفسير
السابق . ذلك ان الاستجابة الايجابية للاغتراب قد تأخذ شكل التسلط على الموضوع ،

مفهوما بصفة خاصة على أنه الطبيعية . وقد أشرنا الى هذا سابقا ، وبخاصة بالقياس الى وجود الأشخاص ، لكن قد يكون من المستحسن أن نزيد نظرتنا اليه عمقا . فالشعور بالاغتراب اما أن يتخذ صورة معرفية أو صورة في الفعل والتطبيق . فالانسان اما أن يسعى الى السيطرة على الموضوع عن طريق معرفة كل ما يتصل به أو عن طريق إخضاعه لرغبات ارادته . وفي الحالة الأولى سيظل الموضوع متروكا وحيدا في ذاته ، اللهم الا عندما نحتاج الى معالجتنا له لتحقيق أغراض معرفية . حقا ان هذا الموضوع يتحول الى موضوع داخلي ، ويتم تمثله في الذات ، وبهذا يصبح جزءا من وجود الانسان لكن دون أن يفقد وجوده المستقل بأى معنى من المعانى السليمة لهذا الاستقلال . وعلى العكس من ذلك فان إخضاع الآخر لارادتي يتم بتسلط حقيقي يظهر أول ما يظهر في مجال الفعل . بل ان المعرفة عينها يمكن تصورها في هذا المجال على أن متطلباتها الحقيقية لا تتوفر الا عندما تقود الى الفعل . وعلى هذا فان الفرد لا يستطيع أن يقهر الشعور بالاغتراب الا من خلال الفعل الناجح ، ولا بد أن يقود الديالكتيك الذى يندمج فيه الفرد ابتداء من الفعل شيئا فشيئا الى الزمان والعلية والمجتمع والتاريخ .

فالأخر الذى يسعى الفرد الى السيطرة عليه من خلال المعرفة هو أولا ذلك الآخر الذى ينتمى الى عالم الطبيعة . انه الآخر اللانسانى . واذا كان الانسان يحاول أن يعرف ويفهم الأشخاص الآخرين فان هذا من شأنه أن يحولهم الى مجرد حالات للموضوعات ، وبخاصة اذا كان طراز فهمنا لهم هو طراز فهمنا لموضوعات الطبيعة . وهناك طراز آخر بالنسبة الى الكائنات البشرية ، وهو الطراز الذى نقول بحسبه مثلا « ان الفهم يعنى أن أتمس المعاذير » ، أو يقول الفرد فيه : « لا أحد يفهمنى » . وفى هذا المعنى الأخير فان الفهم يعنى تقبل غيرية الآخر ومشاركته ، ويعنى رؤيته لا كما يراه الآخرون ، بل كما يرى هو نفسه ، وأن أشعر معه بشيء مشترك أكثر من مجرد شعورى به . فهذا الطراز من الفهم لا يمكن أن يتحقق الا بالنسبة الى الكائن البشرى ، ولا يمثل تماما نموذجا للمعرفة معبرا عنه فى ألفاظ تصورية بقدر ما يمثل هوية متخيلة مع الحياة كما يعيشها ويشعر بها الشخص موضوع الفهم . ولما كان هذا النموذج للفهم وقفا على الكائنات البشرية فانه يمتد فيشمل فى بعض معانيه النشاط الابداعى للانسان والسلوك الجمعى كذلك . وفهمنا للفنون والتاريخ والمجتمع يتطلب أساسا الى حد ما ذلك النوع من المعالجة . وبقدرا نهمل هذا الجانب من المعرفة فى تلك الميادين يمكننا أن نتوقع زيادة فى درجة شعور اغتراب الانسان تجاه نفسه توازى درجة الإهمال فى تلك المعرفة .

وقد عبر البعض عن هذا الطراز من الفهم فى الماضى بلفظة «الاسقاط الشعورى»، واعتادوا أن ينظروا الى هذا الطراز من الفهم على أنه المنهج الذى يميز الدراسات الانسانية . وبالرغم من هذا فان استعمال لفظة معرفة تحت تأثير كل النجاح الذى حققته العلوم الطبيعية أخذ يضيق نطاقه تدريجا حتى انحصر فيما يكون قابلا

للدراصة بالمناهج التى تستخدم فى العلوم الطبيعية أو بمناهج شبيهة بها . وقد كان هذا نتيجة للنظر الى الواقع البشرى من خلال تلك الجوانب التى يمكن دراستها بواسطة تلك المناهج فقط ، وتوجيه الانتباه اليها ودراستها دون غيرها . وعندما انتشر هذا الاتجاه وأضحى مسيطرا أصبحنا على قيد خطوة واحدة من التصريح بأن ما يكون غير قابل للدراصة بواسطة تلك المناهج تحقيقا لكل الأغراض العلمية ينظر اليه على أنه غير موجود فى باب المعرفة . ولما كانت المناهج المستخدمة فى العلوم الطبيعية قد استخدمت أول ما استخدمت فى مجال دراسة الأشياء التى لا يمكن أن نتصور أنها موضوع لاية تجربة ممكنة معرفية أو غير معرفية ، فقد كان هذا من شأنه أن يحول الانسان الى مجرد موضوع ، وبالتالي يملأه اغترابا تجاه الآخرين وتجاه نفسه .

ومعالجة الانسان على أنه موضوع من موضوعات المعرفة ، والنظر اليه فى ذاته وفى الآخرين على أنه كذلك ، أمر ينطوى على «إحراجية» أشار اليها كانط . فالانسان باعتباره موضوعا للمعرفة لا يمكن الا أن ينظر اليه على أنه مجبر ، فى حين أنه اذا نظر اليه على أنه ذات فاعلة ، وبصفة خاصة على أنه ذات يصدر عنها الفعل الأخلاقى ، فلا يمكن أن نتصوره الا على أنه حر . لكن محاولة الاهتداء الى منهج جديد للمعرفة فى ميادين العلوم الانسانية كانت محاولة للمحافظة على ذاتية الآخرين وعلى الابقاء عليها وزيادة قدرتها على الانتباه ، وذلك بعد أن أصبح الاتجاه الى اعتبار الآخرين مجرد موضوعات للمعرفة . وبعد الاطمئنان الى المحافظة على ذاتية موضوع الدراسة فى المحاولات الانسانية على هذا النحو ، روعيت كذلك حياة الانسان الوجدانية واهتمامه الفعال بالقيم باعتبار أنها تمثل أجزاء متكاملة من تجربة معيشة فى جوهرها . والتحول من هذه النظرة للانسان الى النظر اليه أول الأمر نظرة سطحية تحولت بعد هذا الى نظرة سلوكية جوفاء ، مع القضاء على التجربة المعيشة للحياة الوجدانية والنظر الى الاهتمام بالقيم على أنه لايتماشى مع الأغراض المعرفية الدقيقة ، وبالتالي على أنه لا وجود له فى مجال المعرفة ، كل هذا قد أدى الى شعور الانسان بالاغتراب وسط كل ما كان يمثل الانسان فى جوهره . لكن لما كان من المتعذر تنحية الانسان تماما من وجوده الحقيقى فقد دفعوا به دفعا الى زوايا جانبية ، وضغط عليه ، ولويت ذراعة ، حتى لا يطلب لنفسه أى كيان معترف به فى الواقع العام . ومع ذلك ففى مجال الوجود الذاتى للانسان ظل الباب مفتوحا للاغتراب بالكيان الذاتى له بطريقة ما ، أيا كانت صفة السرية والالتواء وعدم الاقرار بهذا الاعتراف . أما بالنسبة الى الآخرين فقد نظر اليهم - بالرغم من أن هذا لم يكن ضروريا - على أنهم يمثلون فى الأغراض المعرفية مجرد أدوات معقدة . وقد تم هذا ومازال العمل مستمرا به باسم العلم ، الذى فهم بمعنى ضيق على أنه يعنى فقط العلم النموذجى وهو الفزياء وحدها ، وأيضا فهم على أنه يعنى أيضا المنهج العلمى الموحد الذى انحصر كذلك فى المنهج النموذجى المستخدم أولا فى العلوم الفزيائية .

وقد عبر سارتر ببلاغة عن النتائج الضارة التي نتجت عن تحويل الانسان الى مجرد موضوع فى فكرته الشهيرة عن « النظرة » . لكن هذا النقد لم يحقق النتائج المرجوة تماما ، حتى ان التفكير الفلسفى حول طبيعة المعرفة العلمية طوال مايزيد على نصف قرن قد انتهى بالأخذ بتصوير للمعرفة وتبنى معيار للدلالة المعرفية حققا القضاء على ذاتية الانسان والنظر اليها على أنها وجود أسطورى وهمى . واذا ما نظر الى ذاتية الانسان على أنها وجود أسطورى وهمى فان المعرفة المتصلة بها تصبح ذات طبيعة عليية فى أساسها ، شأنها فى ذلك شأن كل المعارف التى تتصل بالأشياء . لكن لما كان صدق هذا النوع من المعرفة أو خطاؤه قائما فقط فى نجاحه أو فشله فى التعامل مع الأشخاص فان الناس يجدون أنفسهم يعاملون أو يعاملون فى مثل هذا الاطار . لكن سواء تقرر الى الشخص على أنه يعامل الآخرين أو على أنه موضوع للتعامل من جانب الآخرين فانه اما أن يكون مصدرا للاغتراب أو موضوعا له . وعلى هذا النحو يكون الشخص مشاركا فى الحالة العامة للاغتراب التى يمسها احباط لامفر منه من زاوية المعرفة التى أصبحت على يد فلاسفة العلم فى هذه الأيام متفقة مع متطلبات العصر بصورة شائعة .

وليس من شك فى أن اتجاه العلم الى أن ينظر بعين الاعتبار الى الوجود الممكن لذاتية الانسان اتجاه له مغزاه . فقد حدث هذا فى نطاق ما أطلق عليه اسم نظرية « لعبة الآخر » . فمن المؤكد أن « الآخر » من هذه الزاوية ينظر اليه على أنه ذات ، لكن على أنه مجرد ذات تحاول أن تخدعنى وتراوغنى بكل الوسائل الممكنة . وعلينا أن نتذكر أن هذه النظرية نشأت فى اطار سلوك المنافسة فى حقل الاقتصاد حيث يحاول كل فرد أن يزيد من مكاسبه الى أقصى حد على حساب الآخرين . وقد عممت هذه النظرة فى ميادين ومواقف أخرى ، لكن جوهر الافتراضات التى قامت عليها ظل هو هو . فقد أخذت هذه الافتراضات بالصورة التى قدمها هوبز للعالم ، وهى الصورة التى بدا فيها كل شخص على أنه عدو للشخص الآخر ، وتلاشى الاعتقاد المريح الذى قدمه آدم سميث وأتباعه ، وخلاصته أن هذه الحالة تؤدى فى نهاية الأمر الى زيادة الخير الكلى . لكن اذا كان من الممكن ادخال الذاتية فى الاطار المعرفى للعلم على هذا النحو فقط فان هذا سيؤدى بصعوبة الى تحسين الحالة بالقياس الى تأثير العلم على الانسان الحديث من ناحية اغترابه . والاختيار الوحيد الذى قدمه النموذج المعاصر فى باب المعرفة الى الانسان الحديث هو ذلك الاختيار بين معاملته على أساس أنه موضوع أو على أساس أنه ذات يحاول أساسا أن يخدع الآخرين ويبنى مكاسبه على حسابهم . وليس بمستغرب بعد هذا أن الانسان عندما نظر الى نفسه على أنه كائن معرفى - وديكارت هو الذى كان قد وضع أسس هذا التصور فى مبدئه الشهير « أنا أفكر ، فأنا اذن موجود » - قد شعر بالاغتراب من الآخرين .

وقد يكون من الممكن المحافظة على منظور الذاتية الجوهرية للآخرين فى اطار

المعرفة اذا نظر الى العلم نفسه على انه مشروع تعاوني يسهم فيه اناس كثيرون ،
ويصحح عمل الواحد منهم اخطاء الآخرين التي تقوم على الحذف أو على الانتقام .
وعلى هذا النحو يسهم العلم فى البناء الكلى للمعرفة المنظورة . وتبدو وجهة النظر
هذه على استحياء الى حد ما فى كتابات « كارل بوبر » من ناحية ، وايضا فى كتابات
أولئك الذين تبنا وسائل اجتماعية متعددة فى الاقتراب من مشكلة المعرفة . لكن
هذا من شأنه أن يودى الى الاهتمام بالجانب الفعال النشيط فى الانسان ، وهو الجانب
الذى يمثل مروقا بالنسبة لأولئك الذين ينظرون الى الانسان على أنه كائن انحصر
وجوده فى المعرفة فقط .

لكن انتقال بؤرة الاهتمام الى الانسان باعتباره كائنا نشيطا يثير مشكلة الاغتراب
على مستوى أكثر صعوبة من المستوى السابق ومختلف عنه . فالفعل الذى أقوم به
بغرض المعرفة شئ والفعل الذى أقوم به سعيا وراء أغراض أخرى شئ آخر . وذلك
لأن التعاون فيما بين الذات المختلفة فى المستوى الأول أكثر سهولة ويسرا من التعاون
الذى يتحقق فى المستوى الثانى . وليس ثمة ضرورة باطنية فى أن نفس معرفة الذات
الأخرى بقياسها على النموذج الذى نتبعه فى معرفة الموضوعات الفزيائية . اذ أن من
الممكن أن يكون الفعل الذى نقوم به فى التفاتنا الى غيرية الآخر تابعا لطراز فى معرفة
الآخر نسبيه مثلا باسم « الاسقاط الشعورى » ، ومن الممكن أن نفسره بالاتجاه الى
تعبيرات يتضح منها وجود خطر ممكن يتهدد الأغراض التى أسعى اليها أو يتهددنى
أنا شخصا . والأسلوب الأول هو وحده الذى يمكن أن يودى الى تفادى الاغتراب ،
فى حين أن الثانى يزيد من امكانية وجوده فى أقصى درجات تحققه . ومن ناحية ثانية
فان النظر الى معرفة الآخر على غرار معرفتنا بالموضوعات الفزيائية من شأنه أن يقطع
الطريق نهائيا أمام أية امكانية لقهر الاغتراب فى أية صورة من الصور .

ومحاولة التغلب على الاغتراب عن طريق الدخول فى علاقة ايجابية تتصل
بالشعور بوجود الآخر لاتعنى فقط وضع الآخر أمامى بل تعنى تقبل وجوده والقرار به
وتقدير غيريته . ومغامرة الحب تقع فى نطاق غيرية الآخر . ويمكننا أن نلاحظ ذلك
فى الإعجاب الذى يكسو وجه المحب عند تأمله لمحجوبه . وربما يمكننا أن نلاحظ
ديالكتيك الاغتراب فى صورة ممتازة له عند التفاتنا الى عالم المحبين أو العاشقين ،
حيث تنهاوى آلاف الجدران الحاجزة بين الشخصيات ، ويعاد بناؤها من جديد فى
دقائق معدودات أو حتى فى ثوان . لكن حتى فى ميدان الحب يمكن للشخص أن يحاول
السيطرة على الآخر والتحكم فيه . وعلى هذا النحو يحاول التغلب على الاغتراب الذى
يفترض وجوده فى الموقف . ولكن هذا يودى - كما يعرف الناس جميعا - الى القضاء
على الأسس التى يقوم عليها الحب . وحتى فى الأحوال التى يبدو فيها أن هذا قد
حقق نجاحا فان نجاحه لا يكون الا فى الظاهر فحسب . وبالإضافة الى هذا قد يحاول
المراهق أن يتأمل محبوبه من الداخل من خلال المخيلة ، وبهذا يتفادى الوجود الواقعى

للآخر الذى نشعر به باعتباره المصدر الرئيسى للاغتراب فى الحب . ومن الجائز أن نفهم كثيرا من أشكال الحب الصوفى وتطوراته من تلك الزاوية . وهذه الزاوية تمثل كذلك الأساس فى هذا المحور الفكرى المشهور الذى عبر عنه منذ القدم فى قصة « تريستان » ، وأيضا فى تلك الفكرة الأخرى التى تقوم على القول بأن الحب يحيا ويزدهر من خلال الانفصال أو الهجر وحده .

وعلى هذا النحو يمكن أن يؤخذ الاغتراب على أنه يدخل فى تحديد موقف الانسان فى العالم . كما أن محاولة تفاديه تدخل فى هذا المجال نفسه . لكن الانسان يقوم بهذا بطريقة ايجابية أو سلبية . فالانتحار والقتل يعدان استجابات للاغتراب بالقدر الذى تعد به الثورة والتمرد استجابات له . وبالإضافة الى هذا لا يوجد طريق واحد ايجابى أو طريق واحد سلبى للاستجابة ، ولا يتحقق أى طريق منهما تحققا كاملا فى نقاء صاف . فالثقافات والأفراد تزدهر ايجابيا كلما حاولت أن تواجه مصير اغترابها ، لكنها أيضا ذات محاولات سلبية تستمر ظلالتها متعقبة لمسارها . ولا أحد يعرف تلك الحقيقة خيرا من قلب الفرد نفسه ، فهو قد يخدع الآخرين لكنه لا يستطيع أن يخدع نفسه . وهذا أمر لا يخفى أيضا على العين الحساسة الفاحصة عند كل من يقوم بدراسة الثقافات والحضارات .

الكاتب : دياكريشنا

رئيس قسم الفلسفة بجامعة راجستان . تخرج فى جامعة دلهى . عضو لجنة تحرير مجلة ديوجين عامى ١٩٦٩ و ١٩٧٠ ومن مؤلفاته : طبيعة الفلسفة ، ومقالات وأبحاث عديدة فى الفلسفة ، وعلم الاجتماع ، والادب ، والاقتصاد .

الترجم : الدكتور يحيى هويدى

وكيل كلية الاداب بجامعة القاهرة ، ورئيس قسم الفلسفة بها . حاصل على الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة باريس عام ١٩٥٥ . له مؤلفات عديدة منها : مقدمة فى الفلسفة العامة . اضواء على الفلسفة العامة . منطق البرهان . محاضرات فى الفلسفة الاسلامية . تاريخ فلسفة الاسلام فى الشمال الافريقى . دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة . باركلى من سلسلة نوايخ الفكر الغربى لدار المعارف .

بقلم
أرنست ه. هاتون

ترجمة
د. عبد الحليم منتصر

فيزياء التماثل ونظرية المعرفة الحديثة

المقال في كلمات

يتناول هذا المقال نقاطا ثلاثا : الاطار العلمى المتغير للتفسير العلمى فى الفيزياء ، والتماثل الحديث ، وكيف تساعدنا الطريقة العلمية الحديثة على تفهم العلوم الانسانية . ويتناول الكاتب الطريقة العلمية الجديدة من ناحية تحليلها الذى أصبح أكثر واقعية للظواهر الطبيعية ، مبينا أن الفيزياء فى تطورها مرت خلال أربع مراحل : الفيزياء الكلاسيكية ، ونظرية النسبية ، وميكانيكا الكم ، ثم فيزياء التماثل لما يسمى بالجسيمات الأولية . وفى رأى الكاتب أن الديناميكية العادية والسببية قد تقلصتا وحلت محلها فكرة التماثل الجديدة ، ففى استطاعتنا مثلا الحصول على قدر كبير من المعلومات عن الليرة اذا أخذنا فى اعتبارنا مستويات الطاقة . وقد نجح العلماء فى مناسبات عدة بالتنبؤ بجسيمات جديدة بتطبيق نظرية التماثل . والطبيعة على مستوى الجسيمات الأولية تبين تماثلا بسيطا ، ولا استثناء فى ذلك الا فى الجسيمات المستقلة التى

تطير عشوائيا فى الفضاء • والتماثل يـؤدى الى الثبوت ويسسبح
حيوية وتكاملا على النظام الحى ، وهو فى حاجة الى انشاء نظام به
اعظم عدد من القيود • وحيث اننا نهـدف الى مزيد من المعرفة فلا بد
لنا من رصيد من معرفة سابقة ، لا أن نبدأ من جهل تام ، كما يجب
أن لا تنصب معرفتنا على كمية المعلومات بل على قيمتها • ولكى
نحصل على معلومات من الضرورى أن يكون لدينا شك ، والشك
عنصر أساسى من عناصر نظرية المعلومات • ولكى نقلل من عدم
اليقين ، ونزيد فى معلوماتنا عن ظاهرة طبيعية ، علينا أن نتبع
قواعد ليست بالضرورة قواعد اختيارية • والخطوة الأولى فى فهم
منظم للصلة بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية هى أن نعلم أن
الطريقة العلمية قد تغيرت حتى فى الفيزياء • ان الفيزياء الكلاسيكية
ترتبط بسببية مقطرة ، والنظرية النسبية بسببية محددة ، وميكانيكا
الكم بسببية احصائية ، اما فيزياء التماثل فترتبط بالمعلومات • وفى
فيزياء التماثل نتبع قواعد مقررة او ننشئ قواعد جديدة ، وتنبئنا
القواعد بما كان وما يكون ، وبذلك تقدم لنا الاسباب • ونفضل
نظرية المعرفة الحديثة نظرية المعرفة التقليدية فى كونها تتناول فى
مناهجها التفسيرية كلا من المعرفة والادراك ، وتنشئ نظرية للعلم
او لما وراء العلم أكثر مواءمة من نظرية المعرفة القديمة •

هناك ثلاثة اتجاهات أريد أن أناقشها هنا ، أولا أحب أن أشير الى الاطار
المتغير للتفسير العلمى فى الفيزيقا ، ولأتكلم باختصار ، فان نموذج الطبيعة الذى يقع
وراء خلط الايضاح قد أصبح أكثر واقعية • فقد استبدل بالاتصالات السببية او تدفق
المعلومات الانسيابية البسيط للطاقة التى تصفها معادلة الحركة • والنقطة الثانية
التي أريد ايضاحها هى التماثل الحديث فى الفيزيقا بمصطلحات نظرية المعلومات •
وأخيرا كيف أن هذه الفكرة الجديدة عن الطريقة العلمية يمكن أن تساعدنا فى تفهم
العلوم الانسانية ، حيوية كانت أو اجتماعية •

اولا :

يوجد على الأقل أربعة أطوار محددة يمكن تعريفها فى نمو الفيزيقا • فهناك
الفيزيقا الكلاسيكية ونظرية النسبية وميكانيكا الكم وأخيرا فيزيقا التماثل لما يسمى

بالجسيمات الأولية • وينبغي أن تكون آراءنا وافية وعلى مستوى تشخيص الظواهر الموصوفة ، فمثلا الجسيمات المعزولة والمستديمة تحتاج الى السببية ، الفعل في اتجاه واحد أو تدفق الطاقة ، لوصف العملية الوحيدة التي يمكن أن نجريها أى التحرك فى المكان والزمان • هذه هى الصنورة الأساسية البسيطة لميكانيكا نيوتن أى المظهر الميكانيكى للعالم • وكل تفسير انما يعتمد على مدى امكان خلق نظام أو نموذج فى تجاربنا على الظواهر الطبيعية ، ذلك هو روح التجريب الفعال • يجب أن نكون قادرين على ايجاد مظاهر ثابتة للظواهر الدائمة التغير ، أو علينا أن نضع ثوابت معينة وننظر هل يمكن أو لا يمكن أن تقنعنا التجربة • ولذلك اخترعنا قوانين الحفظ أو البقاء ، فلدينا حفظ الطاقة وحفظ كمية التحرك • ذلك اذن أبسط ترتيب يمكن أن نقدمه على أقل مستوى من تنظيم الظواهر •

انه لا يكفى حتى لكل الفيزيكا الكلاسيكية • نريد مفهوم « المجال » ، أى أننا نريد مجموعة من الكميات تتميز لا بالطاقة فحسب ولكن أيضا بالترتيب والعلاقات بين مكونات المجموعة كما تعبر عنها المتغيرات أو البارامترات للمجموعة ككل • فالمجال الكهرومغنىطى • ومجال الجاذبية ، ما هما الا مثالان • ان هذا هو مجال نظرية النسبية، وعلينا أن نقرر فوراً مستوى تنظيم المجموعة ، لا طاقتها فحسب • فهذا المستوى يعبر عنه بالمحتوى الكامن للمعلومات ، أو التعليم الذى تحتويه المجموعة • ويصبح عدم التباين الذى هو أكثر من الثبوت البسيط لبعض الخواص التى لجسيم مفرد أو لمجموعة من الجسيمات مفهوماً أساسياً • وعدم التباين بتطبيق تحول « لورنتز » لم يعد خاصة مفردة أو مشاهدة مباشرة • انه خاصية من المرتبة الثانية تعتمد على اجراء تحويلات رياضية وتتضمن بالضرورة المشاهد النسبى • ويمكن أن يعتبر المجال تخصيصاً على مستوى أعلى اذا قورن بمجموعة الجسيمات غير المتفاعلة أو المتداخلة فيما بينها • وعندئذ توصف مستويات التخصص بأنها مستويات الحكم المنطقى • ان عدم التباينات عند التحولات انما يدل على أنها موجودات حقيقية أكثر منها مجرد خواص بسيطة • ان ما هو ثابت غير متباين يتمثل فى ارتباطات معينة بين الأحداث، لا الأحداث نفسها •

والمهم كذلك هو حقيقة أن المشاهد مطلوب ، وحقيقة أن المشاهد لا يتداخل فى الأحداث ، ولكنه يجب أن يترجم الأحداث الى اطار آخر يكون مرجعاً لها ويمكنه أن يحكم بحسبها • وعلى ذلك فان عدم التباين فى الفترة الزمنية أو توافق كميات من المجالات وغيرها انما يكون عندما تكون قد استقرت •

على أن هذا التتابع يتداعى معه قيد خفيف على المعدل وعلى مدى تأثير الفعل المسبب • وبعد ، فان السببية ليست سلسلة تربط كل الأحداث ، انها ليست مصنعا عالميا لصب القوالب ، فهناك أحداث لا يمكن ترابطها • انها حلقات فى الخط العالمى ،

وليست هادفة ، وبدلاً من السلسلة نجد خيوطاً قصيرة من السببية . انه نوع من نقص في المعرفة أو عدم اليقين والشك يغشى صورة العالم ، ثم ان الفعل المسبب لم يعد ميكانيكياً ، انها اشارة خفيفة ، هذه الاشارة لاتعنى تدفق الطاقة فحسب ، انه تخصص وتوزيع ، لأن به عوامل محددة ، انها على درجة من النظام لأنها قادرة على التعديل . وعلى ذلك فاذا كان فى حالة ضعيفة فان فكرة الترتيب فى المجموعة مطلوبة على مستوى النظرية النسبية ، فان القيد على النسبية السببية انما يعزى الى كل من السرعة النهائية للضوء والى الحاجة الى وجود ملاحظ أو مراقب . ويستتبع ذلك أن تكون عملية القياس أكثر واقعية . وفى ميكانيكا نيوتن فان عملية القياس مثالية تماماً . وقد استبعد التداخل الفيزيقي لأدوات القياس أو أهمل ، كما أن سرعة الفعل المسبب تؤخذ ببساطة على أنها لانهائية . ومفهوم أننا يجب أن نبقي داخل عالم محدود يقربنا من فكرة المعرفة أكثر من العلية كما هى الحال فى وصف عمليات الطبيعة .

ان اشارة الضوء تصبح حامل الفعل فى نظرية النسبية . انها تنقل رسالة ، انها تمثل كلا من الطاقة والترتيب ، وعلى ذلك نرى بوضوح نموذجاً جديداً يربط الأحداث بعضها ببعض ، بدلاً من السببية الميكانيكية البسيطة . انها اتصال بين المراقبين المشاهدين بدلاً من تدفق الطاقة بين نقط « زمان - مكان » التى تهبط هذه الربط .

وبمساعدة ميكانيكا الكم نصل الى الطور التالى . ان عملية القياس متضمنة الآن فى الوضع الفيزيقي بدلاً من أن تكون معلومة شكلاً فقط كما فى النظرية النسبية، ويفقد المشاهد مشاركا أساسياً فى العملية الفيزيكية . وهذا يجعل الوصف التعليلي أكثر تحديداً . ويفقد التعليل احصائياً رغم أن مبدأ عدم اليقين يحدد بدقة الحدود التى تحدث بداخلها العمليات . وتبقى العشوائية داخل الحدود التى تصنعها كمية الفعل «ب» وبعيدا عن معرفتنا القليلة أو عدم تأكدنا من نتائج التجربة . فنحن نعرف تماماً الآن الموقف الفعلى ما دمنا نستطيع أن نحدد تداخل الآلة وحدود خطأ المشاهد وليس لذلك شأن بأى تدخل شخصى أو موضوعى لصاحب التجربة كما يدعى دائما خطأ . انما المهم أن نلاحظ أن كلا من النظرية النسبية وميكانيكا الكم والنظريات الكلاسيكية ، سواء المجهرية أو العينية ، تدفعنا أن نقدم المشاهد أو المراقب كعامل أساسى فى تقديم المعرفة . انه تفاعل أو تداخل أكثر منه فعلاً من جانب واحد . وكذلك نرى أن فكرة الاتصال تحل ببطء محل فكرة السببية الآلية .

دعنى أذكر باختصار أنه كانت هناك دائماً بعض الصعوبات بشأن السببية حتى فى الفيزيكا الكلاسيكية ، « فسوبرمان لابلاس » و « ديمون ماكسويل » قد يساعداننا على أن نرى أنه لم يكن الممكن أن نستبعد العامل الانسانى (المشاهد) من مسرح

الفصل • وقد كان العلم السحري الموسوعي مطلوباً لكي ننفذ برنامجاً عن المشاهد الفيزيقي غير المقيد أو الموضوعي • فإن الإنسان هو محور المعرفة ، ولا يمكن استبعادها كما حدث في فيزيقا القرن التاسع عشر •

وتبرز ميكانيكا الكم ظاهرة جديدة وهي التماثل ، ومبدأ « بولي » ونظريته عن دوران الإلكترون يقدمان خواص التماثل في المعاملات الموجبة لطاقة الذرة • ففي داخل الذرة يختص الإلكترون بأربعة أرقام كمية ، ولا نستطيع التحدث عن الحركة في الفضاء بالطريقة العادية • أن احتمالات الانتقال وحدها التي تعطيها الآلة هي ذات دلالة فيزيقية • وبعبارة أخرى فإن الديناميكا العادية والسببية قد تقلصت أو أهملت تماماً في الحقيقة ، وكان ذلك في صالح فكرة التماثل الجديدة • أننا نستطيع الحصول على قدر كبير من المعلومات عن الذرة إذا أخذنا في الاعتبار خواص التماثل للمعادلات الموجبة أي مستويات الطاقة • ومعادلة « شرودنجر » إنما هي نوع من معادلات الحركة، ولكن أهميتها لم تعد تكمن في مظهرها الديناميكي • وقد اختفى ذلك الآن تقريباً إذا قورن بمعادلة نيوتن عن الحركة أو حتى بمعادلة ماكسويل • ما زلنا في حاجة إلى « الها ملتي » لكي نقرر الطاقات الفعلية ، ولكن تركيب الذرة كنظام إنما هو محدد تماماً بالتماثل •

فالدناميكا الحرارية وإن تكن نتاج القرن التاسع عشر قد أعطت دائماً بديلاً لميكانيكا الجسيمات • وقد ظل ذلك غير ملاحظ زمناً طويلاً ، حتى من الوجهة التاريخية فإن الديناميكا الحرارية قد كانت نقطة البداية لنظرية الكم • وبدلاً من أن نرى العملية كتصادم الجسيمات في الزمان والمكان ، فإن الديناميكا الحرارية تصفها كأنها تتابع في التحولات من حالة إلى أخرى في نظام مغلق • وفي الحال فإن الصورة الديناميكية للحركة تستبعد في صالح دائرة مطلقة للتحولات •

وكذلك نصل إلى الطور الحالي لنظرية الجسيمات الأولية أي إلى فيزيقا التماثل الصحيحة • ولندكر الآن أن فيزيقي الجسيمات لديه نوع واحد من التجارب يمكنه أن يجريه • أنه يشتت شعاعاً من طاقة معينة أو من الجسيمات من شعاع آخر مماثل، ثم يعد الأرقام التي تطير بعيداً في اتجاه معين • وعلى ذلك فهو يحاول أن يحدد مداراً ومداراً مماثلاً الخ للنواتج النهائية المختلفة • فعملية التماثل هي في المثال الأول عملية تترك احتمالات التنقل في مثل هذا التصادم غير متباينة ، وليس ثمة تغيير يتوقع أن يحدث عندما ندير المعمل في الفضاء • أو أن عدم التباين بالنسبة لتحولات الدوران يتصل ببقاء كمية التحرك الزاوي • ونحن نتناول عمليات التماثل لأن مثل هذه العمليات هي المرتبطة بقوانين الحفظ أو البقاء ، ويمكن أن نعطي أرقاماً كمية • وبدون بقاء كمية التحرك الزاوي يكون من المستحيل أن نكون من تجارب التشتت

مدارا واحدا لكل جسيم . وعلى ذلك فإن كل عملية ثمائل تعطينا عذم تباين يكوّن كذلك مصحوبا بحفظ الخاصية . ويمكن اختبار فروضنا الخاصة بالتمائل بالتجربة .

وعلى ذلك فانه يبدو منطقيا ان نقول ان التماثل يمثل مستوى منطقيا أعلى من عدم التباين . فالثبوت وعدم التباين وعملية التماثل مستويات ثلاثة متتابعة فى مملكة الوصف ، وتصبح مكونات أحد المستويات موضوعات العمليات فى المستوى التالى ، وقد أعطى تعليقات مشابهة كل من « فو » و « فيجنر » . واذا فهمت عن « فيجنر » فهما صحيحا فانه يفرق بين أسس عدم التماثل الديناميكية والهندسية . اذ يبدو أن هذين يمثلان مستويات منطقية مختلفة ، فان عدم التماثل الهندسى وان كان يكون هيكلا تركيبيا لقوانين الطبيعة قد صيغ على أساس الأحداث نفسها . وعلى ذلك فان عدم التباين فى زمن الازاحة هو الذى يربط بين الأحداث عندما تعتمد هذه فقط على فترات زمنية لا على الوقت بالضبط الذى يقع فيه الحادث الاول . وكذلك يصاغ عدم التباين الديناميكي على أسس القوانين الطبيعية على أساس وجود نماذج نوعية من التفاعل . فكل تفاعل يتضمن مجموعة عدم تباين ديناميكية أى مجموعة القياس للتفاعلات الكهرومغناطية . وبدون الدخول فى تفاصيل أكثر فمن المؤكد أن عمليات التماثل للجسيمات الأولية التى ليس بينها عدم تباين ديناميكي تمثل مستوى منطقيا عاليا . فالتماثل لايعنى الجسيمات نفسها ، كما أنه ليس لتحول مفرد وانما ينتمى الى مجموعة تحولات .

ويمكننا ان نلاحظ ذلك أيضا من حقيقة أنه فى نظرية الجسيمات الأولية تحتل التماثلات محلا قويا جدا ، كما حلت محل الديناميكية . وفى اطار نظرية النسبية الخاصة فمن المؤكد أن معادلات الحركة أو معادلات مكسويل انما هى جزء ضرورى الموصف ، وحتى فى النظرية العامة فانها مطلوبة ايضا مع أن الديناميكا والهندسة قد اتحدتا .

وباختفاء الديناميكا ومعادلات الحركة فان السببية (بالمعنى العادى للكلمة) قد اختفت كذلك . وربما لم يكن ذلك مثيرا للعجب اذا تذكرنا الاصل التاريخى لفكرة السببية ، فقد نشأت مع فكرة الذرية أى مع فكرة الجسيمات البسيطة التى لا تفنى ولا تتحول ، هى المكونات النهائية للطبيعة التى يتفاعل بعضها مع البعض طبقا لقانون السببية . وهى الصلة الأساسية بين السبب والآخر . دعنى أذكرك هنا كمرجع للمستقبل بأن الكلمة اليونانية الأصلية للسبب هى Airia أو مشار السدم ، وأن ضرورة الصلة تعكس القانون الطبيعى للانتقام كما طبقه الايرينيس ، فان القانون غير الشخصى عن السببية الهادفة قد نشأ من تجارب شخصية جدا وموضوعية . وقد تركت هذه النشأة آثارها حتى على الفيزيكا الحديثة ، أى المناقشات غير المثمرة حول الحتمية .

وقد وجد فيزيقي التماثل نحو مئة جسيم اختصرت الى عشر مجموعات متضاعفة عن طريق تطبيق فكرة التجميع س . ب . ت . التي تتلخص في أن شحنة الاقتران والتماثل ومعكوس الزمن هي التماثلات الأساسية . وينبغي أن يكون واضحا مع ذلك أن التماثلات ليست صفات لجسيمات فعلية أو أصداء . فشحنة الاقتران مثلا تعني بعدم التباين لتفاعل قوى بالنسبة لشحنة كهربائية . ويعبر عن ذلك بتماثل مجموعة الدورات في مكان دوران النظائر ، وهو بالطبع ليس مكانا عاديا . ان عدم تباين الانعكاس في مرآة يعطينا بقاء رقم كمى جديد للثنائية . ومرة أخرى ليست هذه هي الجسيمات الفعلية (أو صداها) التي يمكن أن توجد في مكان عادى . فان وجود جزيء يمينى أو يسارى كما في كيمياء السكريات لا يؤكد بقاء أو فقد الثنائية . انه دائما بالنسبة لعملية تجرى في حيز رمزى محددة صفات التماثل . .

ان المستوى الأعلى للوصف في فيزيقا التماثل لايساوى فحسب مستوى أكثر تمقدا لتنظيم الظواهر ، ولكنه أكثر انعزالا نظريا بمعنى أنه أكثر بعدا من التجريب الفعلى . وهناك خطوات وسطية للربط بين عملية مجموعة التماثل والمشاهدة .

ومن الأهمية بمكان أن نرى أن الحفظ أو البقاء وعدم التباين والتماثل يرتبط بعضها ببعض ، فعدم التباين بالنسبة للزمن يسمح لنا أن ننتقص من بقاء الطاقة . وعدم التباين بالنسبة للمكان أى بالنسبة لمجموعة الدورات يؤدي الى بقاء كمية التحرك الزاوى أو الدر . . . الخ .

ونستطيع أن نرتب الباريونات (الجسيمات الثقيلة) للدر العادى $J = \frac{1}{2}$ والثنائية الموجبة فى اوكتت (الكترونات) مجموعة من ثمانية مكونة من مجموعة نماثل موحدة (سى ٣) وسيكون هذا تفسيرا مناسباً .

لدينا ثمانية أرقام كمية أى ثلاثة مكونات للدر النظرى ، وثلاثة مكونات لفوق الشحنة ، واثنان جديدان للدر يسميان U, V أما فوق الشحنة Y فانها متعلقة ببارمترات أخرى أى أن $S + B = Y$ (الغريب + رقم باريون) ، فالمكون الثالث للدر النظرى $I_3 = Q - Y/2$ (الشحنة - $\frac{1}{2}$ فوق الشحنة) ، والنتيجة النهائية أنه يكون لدينا مخطط مسدس ثمانى الطيات لما نعتبره كميات فيزيقية مثل النيوترون والبروتون وسجما ولامدا وجسيمات $\times 1$. ولجسيمات در $2/3$ احتيج الى ديكبلت (مجموعة من عشرة الكترونات) الى جسم مفقود من قبل U كان قد تنبىء به ووجد .

ونجاح تناول مجموعة التماثل فى التنبؤ بجسيم جديد (أو صداه) كان عظيما جدا . وكان النجاح أعظم عندما كانت التماثلات تسقط صدفة . وكان الانفجار عندما

بين « يانج » و « لي » و « دون » أن تأرجح الثنائية في بيتا يفنى . ومنذئذ فإن واحداً أو آخر من التماثلات قد تصدع في وضع معين ولنوع معين من التفاعل النووي . ويمكن تلخيص ذلك بالتحدث عن السبعة الاحتمالات للتحويل وهي CPT ، و P, C, T, CP, CT, PT و فكل هذه التماثلات تبدو غير واقية ، فيما عدا عملية CPT وقد نشأ حديثاً اقتراح أن عملية T (عكس الزمن) قد لاتطاع ، لأن تماثل CP يفشل في تحطيم ميزونات K : فإذا تبين أن عملية CPT يمكن أن تفشل فإنه ينبغي أن تفشل كذلك عملية T وذلك لكي تبقى عملية CPT ثابتة . فهذا التماثل العام مطلوب لتحقيق فروض النظرية النسبية الخاصة .

فالطبيعة على مستوى الجسيمات الأولية تبين تماثلاً بسيطاً . إنها الصفة التقريبية للتماثلات الفيزيائية التي تفاجئنا كثيراً وتعطينا أمثلة المعلومات .

وقد يكون من المناسب هنا أن نبدي بعض الملاحظات العامة عن التماثل حيث يمكن تطبيق التماثل لنظام واحد ، أى أن أجزاء من نظام أشكال هندسية أو علاقات ديناميكية تتكرر أو يشابه بعضها بعضاً . فهناك استثناء واحد هو نظام الجسيمات المستقلة التي تطير عشوائياً في الفضاء ، وبعبارة أخرى إذا لم يكن هناك علاقة مهما تكن بين مكونات النظام .

هذه الملائق داخل النظام هي التي تقرر صفة التماثل . فالنظام يكون بين وحدات مثل خلية البلورة المفردة التي تتكرر وتكون النموذج أو الطراز . فالذرية بدون التماثل مستحيلة . فالتماثل يميز النظام كمجموع . إنه دليل التماسك والتبسات .

الأنظمة الحية فيها تماثل : وهذا يدل على أن التماثل يؤدي إلى الثبوت ويسبغ الحيوية على النظام الحي ويعطيه تكاملاً . فإذا نظرنا للتطور نرى هذه العملية في النمو والتباين ، زيادة في الحجم وزيادة في التخصص الوظيفي . والعملية الأخيرة تجعل من الضروري أن نفرق أولاً - إلى حد ما - وكذلك نوقف النمو مؤقتاً على الأقل حتى يمكن خلق مستوى جديد من التمييز ، فالمستوى العلوي من التماثل يقابل مستويات عليا من التكامل (والتمايز) . فالتماثل الصغير مطلوب لأي عملية لتستمر ، حتى أن قليلاً من عدم الثبات يمكن أن يوجد . أما التماثل الكامل فإنه ستاتيكي أو ثابت . ومعنى القدر القليل من التماثل الذي نجده في الفيزيكا وفي كل مكان واضح فيما نعتقد . إنه يسمح بالثبوت وبالعمليات أن تنشأ وأن تتتابع حركياً حقيقة كما نريد .

ثانيا :

وقد اجريت تجربة لاعداد المعلومات • ففي تجربة تشتت اعد مصدر للجسيمات في حالات كتلة محدودة وكمية تحرك ودر وشحنة ، وسجل الكشف هذه المقادير ثائية بعد أن حدث التفاعل • ومن الضروري اعداد مصدر المعلومات بحيث يكون نظاما على درجة عالية من الترتيب ، والا فان الاشارات التي نستقبلها من المصدر لايمكن تمييزها من الضوضاء ، وهذا يكون أكثر ضرورة عندما تكون الظواهر موضوع الدراسة أقل مستوى أو أكبر من الحجم الذي يسمح بالمشاهدة المباشرة أى في المجال المجهرى • فكل البحوث العلمية ماهى الا منافسة في ابتكار أعلى مايمكن من الترتيب والتنظيم قبل البدء بالعمل مع ترك الفرصة لمزيد من المفاجآت نتيجة لذلك • وعلى ذلك يجب أن نضع في التجربة كثيرا من المعلومات لكي نستخلص منها معلومات جديدة • أو اذا أردنا وضع المسألة باصطلاحات فنية نقول ان المصدر يكون ذا تركيب داخلى، حتى ان الرسالة المنقولة خلاله تكون ذات درجة كافية من الثقة • فان رسالة موثوقا بها تماما تكون مؤكدة ولكنها لا تحتوى على معلومات • أما الرسالة النادرة تماما فانهما تلك التي تحتوى على معلومات أكثر (كافية) من اى رسالة أخرى ، ولكنها لايمكن تمييزها من الضوضاء • وعلى ذلك فان جهودنا توجه نحو مصدر أى نظام من الجسيمات الذى يعطى بديلا قابلا للعمل •

لنأخذ الحركة المدارية طبقا لميكانيكا الاجرام السماوية كمثال • اننا نختار في وصفها متغيرات الزوايا التي تصبح بارامترات يمكن ابعادها من المعادلة حيث انها تقابل العزوم الثابتة في الحركة • فلدينا مصدر يكون ناتجه بعض مشاهدات أحسن اجراؤها واختيارها تعطى قيما للمتغيرات يمكن استغلالها ، فاذا كانت هذه المتغيرات عشوائية تماما فان المصدر سينتج ضوضاء غير مقروعة • وحيث انها تربط بين مقادير متتابعة من المتغيرات فيكون لدينا درجة من الثقة ، ونستطيع أن نعوض القيم المفقودة أو نستقطبها فيما وراء المشاهدات ، وعلى ذلك نستطيع أن نحول قانون الرموز الى رسالة ، ويمكننا أن نضع رموزا لتتابع معين في المصدر يكون أبسطها بطبيعة الحال الثوابت •

ويتوقف التقنين على قرارنا • فنحن نريد أن نبتدع أقصى ما يمكن من سرعة في نقل المعلومات بأقل ما يمكن من الأخطاء • ولكن علينا أن نضع قانون الشفرة طبقا للتركيب الاحصائى للمصدر ، وعلى ذلك ففي الحركة الكوكبية نختار نظاما مشابها بحيث تكون كمية التحرك الزاوى ثابتة • ثم نسجل المشاهدات برموز ثوابت نستطيع أن نطلقها عليها ، فبدون اطلاق قوانين الحفظ أو البقاء على الظواهر الميكانيكية مثلا لا نكون قادرين على وصفها أو التنبؤ بها • فلن يكون لدينا ترتيب كاف لهذا الغرض ، فنحن نحضر مصدر المعلومات ، حتى ان هذه الثوابت يمكن اطلاقها ، والاشارات يمكن انبعاثها حتى يمكن تقنينها في صورة رسالة متماسكة •

وان ثبوت خواص معينة لجسيمات مستقلة تميز أبسط مصدر فيزيقي للمعلومات . ان النظام ليس على التخصص ، وما تزال هناك نسبة كبيرة من الحركة العشوائية بالضغوط الواقعة عليها . فمن وجهة نظرنا يمكن اعتبار نظام ميكانيكي خالص كأنه يمثل أدنى مستوى من التخصص ، فعدم التباين اذن يدفع الى تحديدات أكثر ، وعلى ذلك يزيد في درجة الثقة ، وعلينا أن نقول ان درجة أعلى من الثقة تؤدي الى مستوى أعلى من المعلومات مما يفرضه الثبوت . انها رسالة محمولة على أجرى ، لأن عدم التباين يحتوى على الثبوت متضمنا فيه . وأخيرا فان التماثل قد يبدو أنه يمثل أعلى مستوى يتضمن عدم التباين فيه . يحتاج التماثل الى انشاء نظام به أعظم عدد من القيود ، انه ينبغي أن يمثل مستوى أقوى تخصصا أو أعظم درجة من الترتيب أو يدل على أقصى درجة من الثقة . فهناك اذن رسالة مركبة يمكن نقلها ذاتيا وفي وقت واحد . وهذا يعكس طريقة بناء النظرية العلمية التي نستخدمها ، الاطلاق والتعميم . ان مستوى جديدا من الاطلاق فى أفكارنا يسمح بتكبير معدل التعليم ، أى أن ميانكا النسبية تتضمن ميكانيكا نيوتن ، وعلى ذلك نبتدع درجة أعظم من التسكامل فى مسارفنا .

وانما يعبر عن الثقة بالضغوط التي تقع على حرية الاختيار فى نقل الاشارة من المصدر . وينبغى أن تكون الرسالة متمعة ، وهذا يتضمن أننا ينبغي أن نعرف مقدما أنها ينبغي أن تحوى معلومات ، وكيف ننسقها . واذا لم يكن هناك تركيب أو ترتيب داخلى فى الرسالة فانه يتدفق منها سيل كبير جدا من المعلومات ، وكل ما تفعله المشاهدة هو استبعاد الحساسيات فى صالح الحصول على أفكار قليلة منسقة . ونختار دليلا يتمشى مع نظرية ما يصاغ على ضوئه فرض معين ، والا فلن يكون احدهما مطابقا للآخر . ونحن نعرف هذه الطرز المنسقة مسبقا أى من تجارب سابقة، وبالمقارنة بمعارفنا السابقة التي تضاد الفكرة الجديدة نصححها ونحسنها . وبسبب معارفنا السابقة وثقتنا المطلقة نستطيع أن نتنبأ وأن نستقطب .

انه يوجد دائما رصيد من معرفة مسبقة كما كان أرسطو يلاحظ دائما ، ونحن نبني فوقها . اننا نطلب زيادة فى المعرفة ، ولا نبدأ من جهل تام . ان الهدف مزيد من الفهم أكثر منه مجرد فهم . وعلى ذلك فليست كمية المعلومات هى التي تهمننا بل قيمتها . وان قيمة الرسالة لتكمن فى مدى انحرافها عما كان معلوما من قبل . وسيكون أعظم حيود نحصل عليه اذا أخذنا كنموذج مثالى أعظم رسالة منسقة موثوق بها تماما . وهذا هو الحيود عن التماثل الذى نجده فى فيزيقا هذه الأيام .

وان كمية المعلومات (الكامنة) انما هى مقياس لمقدار المفاجأة فى محتواها . ان قيمة المعلومات بالمعنى المستعمل هنا انما هى مقياس للمفاجأة بالنسبة لمثال عيارى .

الثقة هى : $r = 1 - h / h_m$

حيث Δ هي الكمية الفعلية ، و Δ_m : أقصى معلومات ممكنة ، عندما تكون كل الرموز متساوية الاحتمال .

وعلى ذلك تكون القيمة

$$\Delta = R - H = H - H / H - H = 1 - H$$

وهذا يعنى ببساطة المعلومات المكتملة في المثة

والمعلومات هي أيضا مقياس لدرجة ترتيب النظام أو درجة التعقيد أو التركيب، وعلى ذلك فإن المرتبة العالية من تعقيد تماثل مجاميع العمليات يسمح لنا بالقول ان أى بعد عن الثقة يكون أكثر قدرا على هذا المستوى منه على مستوى أخفض . وإذا كان علينا أن نجد مثلا يبدو كأنه هزة للحفظ أو البقاء في نظام ميكانيكى بسيط نستطيع دائما أن نعيد تركيب المكونات لكي نحفظ البقاء . انها عملية مسك دفاتر بسيطة ، لدينا الحرية الكافية لتغلب على أى نقص في الحفظ أو البقاء . وسيكون ذلك اصعب على مستوى عدم التباين ، حيث انها تتضمن بارمترات وعلاقات أكثر . وفضلا عن ذلك فإن الثوابت على المستوى المنخفض تتأثر بذلك . وإذا كان عدم التباين تحت تحولات « لوزتنز » لا يكون ناجحا بالنسبة لبعض الحركات فإن قياسات المكان والزمان لا يمكن أن تكون عامة ولا يمكن دائما بقاء أو حفظ الطاقة . وعلى المستوى العالى للتماثل فإن الاضطراب مهما يكن صغيرا سيكون له أعظم الأثر . والحق أن اضطراب خطط التماثل سيؤدى الى كشف نماذج جديدة من التفاعل والتداخل . وكلما كانت الوحدات مطلقة أى بعيدة عن التجربة كان التوزيع معقدا ودرجة الترتيب عالية ، وكلما كنا فى حاجة الى مزيد من الثقة كان من السهل التغلب على الضوضاء عندما تكون الوحدات الكمية مشاهدة مباشرة ، وتحتاج الى درجة عالية من الثقة لأن قدرا كبيرا من المعلومات قد غدى النظام ليعمل فى بنائه على هذا المستوى العالى . ونحن بحاجة الى مستويات أوفى من التنسيق لكي نبني النظام على مستوى أعلى ، ويكون هناك اتصالات وروابط يجب أن توجد قبل أن نصل الى مستويات أعلى . ان مستويات التكامل بالجهاز العصبى التى وضعها « شيرنجتن » توضح هذه الطريقة . ويبدو أن التماثل خاصية عالمية لكل الأجهزة العالية التخصص . وأن الحيود أو الانحراف عن التماثل هو الذى ينقل معلومات جديدة .

وهذا حقيقى حتى ولو كان التماثل يختص بوحدات متكاملة كالذرات فى بلورة . فالبلورة تمثل مصدرا عظيما للمعلومات ، فنحن نريد أن نعرف فقط الخلية المفردة لكي نعرف كل شيء عنها . فمن السهل أن ننمى بلورة من المصهور حيث نريد القليل جدا من المعلومات أو التعليمات الكافية ، أى نواة صغيرة من مادة جامدة لنفعل ذلك . والمهم هو عدم التماثلات ، أى العيوب الشبكية فى البلورة . لأنها تقرر الى حد كبير الخصائص الفعلية للبلورة ، ولمثل هذا التنظيم أو المجموعة ذات المستوى المنخفض

يجب أن يكون الانحراف كبيرا ليتبدى أثره ، أما في نظام عالي المستوى فيكون الانحراف البسيط قويا .

فالنظم ذات المستوى الأدنى تحتاج الى ظروف أقل مرونة لتعطي معلومات أمثل . ويمكن ملاحظة ذلك بمقارنة تماثل مجموعة في الجدول الدوري للعناصر . . فبمساعدة س ي (٣) أمكن التنبؤ بجسيم أولى جديد (أو صدى) . وبمساعدة الجدول الدوري أمكن التنبؤ بعناصر جديدة .

وقد قدم كل منهما خطة للتصنيف وان يكن على مستويات مختلفة جدا . فالجدول الدوري يتطلب علاقات ضعيفة من التماثل (بالنسبة لبعض الخواص) لكي يتحقق . وتكون الشواذ والتباينات قد تهيأت دون هز النظام الدوري . وخطة المجاميع مؤسسة على العلاقة التماثلية الوثيقة ، وبها انحرافات بسيطة جدا في التنبؤ مثل الكتلة ويمكن قبولها أو احتمالها . وإذا اعتبرنا نظاما أكبر أو أصغر من التصنيف - كما في التطور - فسنرى أنها تسمح باحتمالات واسعة جدا دون أن تصبح عديمة الفائدة .

ولكي تكون لديك معلومات فمن الضروري أن يكون هناك شك ، ويتضمن الشك بالضرورة مشاهدا أو مجربا كي يقومها . ولكي يتخذ قرارا هل يقبل النتيجة أو يرفضها . وهذا بالطبع خارج عن الخطة السببية التي يمكن أن نرسم لها على النحو الآتي :

$$(x) \text{ cause } (y) = df (x,y) (fx - gy)$$

ويبقى الخطأ وعدم اليقين خارجا عن الخطة ، ويمكن تقويمهما منفصلين . وفي نظرية المعلومات ، فإن الشك أو عدم اليقين في صميم أصولها . ويمكن الرمز لها بمساعدة ميكانيكا الكم المبنية على عدم اليقين .

وباستعمال فكرة « دريك » يمكن أن نكتب

$$X \text{ Info } (y) = df (x, x/c/u) (v/d/y)$$

والشروط التي تطبع عمليات التقنين C والنقل T وإعادة التقنين D يجب أن تكون مشابهة لنظائرها التي تطبع عمليات ميكانيكا الكم التي نظرا لعدم حساسيتها فإنها تدل على ما تتضمنه أساسا من عدم التأكد من عملية استقبال Y عندما ترسل X

وانه لمن الممتع أن نعيد الكتابة والحساب بالتفصيل للنقط الأساسية المنطقية في نظرية المعلومات في ضوء فكرة دريك ، وهذه مسألة فنية جدا لا يمكن محاولة عرضها هنا . ولكن هناك نقطة أساسية يجب جلاؤها . فإن التقنين وإعادة التقنين يستلزمان بالضرورة مشاهدا أو مجربا للتجربة . فاستقبال رسالة مسألة قرار .

ونستطيع استخلاص المعلومات من رسالة فقط باتباع قاعدة • فلم يعد ما يسمى بقانون عام غير شخصي. يربط الاحداث بالضرورة مهينا اطار الشرح العلمي • وبدلا من ذلك توجد قواعد تنبها اذا اردنا أن نقلل من عدم اليقين ونزيد في المعلومات ونشرح ظاهرة طبيعية • والقواعد ليست بطبيعة الحال اختيارية ، وان كان يجب أن نختارها نحن وتكون مطابقة للمشاهدة والرأى المشترك • وواجب العالم أن يزيد معارفنا ، وانه ليفعل ذلك بفرض خطة معينة لدراسة الظواهر ، وخلق ترتيب معين ، ثم استخلاص المعلومات منه ، والقواعد ليست مرجعية بالمعنى الذى تعالج به الرسائل دائما وليست وحدات مستقلة • ان الصياغة النظرية العلمية مسألة اتصالات •

ثالثا :

ان نموذج التفسير الذى تتطلبه فيزيقا التماثل هو الآتى • فالعلم نشاط وفاعلية ، وليس مجموعة من العبارات ، وهذا يتضمن حاجتنا الى الاختيار والى قرار • فالثبوت وعدم التباين والتماثل عبارة عن عمليات • ونحن نتبع قواعد ولا نستكشف أو ننشئ وحدات • والخطوة الأولى فى الفهم المنظم أى فى فهم الصلة بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، والمسألة العاجلة اليوم ، أن نعلم أن الطريقة العلمية قد تغيرت حتى فى الفيزياء •

وان الطريقة لتستخلص من النظريات الفعلية والخبرة الفيزيائية ، انها تتضمن تحليل نشاطاتنا ، حتى انه فى أى وقت معين نتقبل ما يمكن ان يعتبر مقبولا • وعلى ذلك فالفيزياء الكلاسيكية ترتبط بالسببية المقررة ، والنظرية النسبية بسببية محددة ، وميكانيكا الكم بالسببية الاحصائية ، وفيزياء التماثل بالمعلومات • وان نموذج العملية الطبيعية المتضمنة فى النظريات المتعاقبة قد تغيرت ، وكذلك الأجهزة التى تجرى التجارب عليها أو بها من مستوى أدنى من التنظيم يتميز بالثبوت ، الى عدم التباين ، الى مستوى التماثل ، وبالمثل بدلا من الدفق البسيط للمطاقة أو السببية يوجد تدفق فى المعلومات ، طاقة وترتيب ، انه بعد جديد ، الترتيب والتنظيم يجب استعمالهما فى تفسيراتنا وشروحنا ، وهو أمر كان مهملا حتى الآن ، وتحتاج المعلومات من العالم فضلا عن ذلك أن يشارك فى العملية ، وبذلك تزداد المعرفة

وقد كان أول رأى لنا عن المعرفة العلمية ما قدمه لنا الفلاسفة قبل سقراط على أساس الذرية والسببية ، فقد كانوا يبحثون عن الوحدات التى لاتفنى والقوى التى بينها ، الدائمة الى الأبد ، وان كانت مختفية ، والمعدة للكشف ، كذهب كامن فى الأرض • انه لاتجاه طبيعى جدا وان كان يمنعنا من فهم العلم اليوم • فنحن نتجه الى أن نعود الى الوراء الى التفكير منذ كنا أطفالا نشأنا من تلامس ، من لمسة احساس بدفع اشياء خارجية حولنا • ان هذا يعطينا أول خبرة عن السببية ويحقق التمييز بين ما نشعر بأنه فى الداخل وذلك الذى فى خارج جلدنا ، مما نعدده أساس الحقيقة •

انها لغة الحياة العادية التي تتضمن هذا الاتجاه . وكذلك ننشئ هذا التسلسل لتكون له هذه القوالب النهائية من الحقيقة كالذرات والقوى ، ونجعلها تتحرك ، ولو أن الجسيمات الأولية هذه الأيام لم تعد فيما يبدو ملائمة لهذا الغرض . ومن هذه الخبرة الباكورة تنشأ فكرة الطبيعة الالهة الأم التي نستكشفها والتي يستندل على تفاعلها وتداخلها بالنسبة لجهودنا بالسببية .

وعلى هذا الأساس أنمينا ببطء فكرتنا عن القانون الطبيعي اليوم ، كما تمثلها العبارة العالمية عن التطبيق المادى فى وصف الآلية السببية . فالسبب ليس أكثر من مجموعة من الظروف المسبقة (أتاحت لها ظروف محيطية ملائمة) . ويأتى التفسير باستخلاص منطقي لعبارة معينة - الفرض - من القانون العام ، ثم إيجاد الشاهد أو الدليل الذى يؤيده . وبتوعية أكثر لدينا تعبير رياضى نريد أن نجعله يتواءم مسح بيانات رقمية . فاذا عللنا القانون بهذه الطريقة فعلينا أن نعترف بأنه مضاد للحقيقة الشرطية . فليس ثمة مجموعة بيانات يمكنها أن تحقق فروضنا ونظرياتنا . نستطيع أن نفعل ذلك بفرض عالم مثالى ، نموذج يمكن التطبيق عليه ، وحتى عندئذ علينا أن نتجنب مشكلات الاثبات . الخ . وعلى أحسن حال فإن لدينا صسورة مفرغة - $(F \times 9 \times) (X)$ - يمكن أن تستعمل ، كما قيل ، رخصة سابقة . نستطيع أن نقرر ما يسمى بالاتجاه الموضوعى فقط على حساب مثالية عظيمة ضخمة .

وقد أهملت الفيزيكا الحديثة هذه المثالية ، حيث أهمل التجسريب القعلى ، وتداخل الظواهر والأجهزة . وينبغى أن نتخذ كأساس تدفق المعلومات من مصدر معد مقنن ، ينقله ويفك رموزه العالم ، وعلى ذلك تصبح القوانين قواعد على أساسها نجرى تجاربنا ، وتستغل المعرفة السابقة لاعطاء الترتيب والتنظيم لمصدر المعلومات . أما المحتوى (الكامن) للمعلومات فى ظاهرة طبيعية ، فيمكن عندئذ استخلاصه . وتتولد معلومات جديدة من خلال تداخل الظاهرة والمجرى عندما يفك العالم شفرة الرسالة ويجد هل تغير الترتيب الأصلي وكيف تغير . ويؤدى هذا الى كشف علامات جديدة وتراكيب جديدة ، وقوى جديدة ، الخ . وفى أبسط الحالات نستكشف كوكبا جديدا من خلال ملاحظة انحراف المدار لكوكب معروف قد حسب طبقا لنظرية الجذب .

لپست الطبيعة هى الساعة التي اقترحتها ميكانيكا نيوتن أو مكنة العالم التي جعلنا قرن التصنيع التاسع عشر نصدقها أو نؤمن بها ، وبعد كل ذلك فنحن الآن فى منتصف الثورة الصناعية الثانية ، وعلى ذلك يبدو معقولا أن نغير آراءنا قليلا . فليست هناك حقيقة مطلقة توجد مستقلة عن أنفسنا لاتلمسها الأيدى البشرية أو غير ملموسة ، أو نوع من التشابه الرتيب . ان هذه الموضوعية المزيقة قد تعرت وتفضت بالرفض العادل للتشكل الانسانى فى الفيزيكا الذى ينشأ طبيعيا من أصول آرائنا من الخبرات الباكورة . ان خداع العالمية وضرورة قانون الطبيعة ينشأ من

خلال الشكل المنطقي ومثالية الخلفية الآلية . ولكن الأطوار التي مرت بها الفيزيكا قد أوضحت أن هذا الرافض قد ذهب بعيدا جدا ، وأننا نحتاج الآن لأن نعيد تعليل البناء العلمى والطرق العلمية .

وعلى ذلك فنحن نحتاج الى قواعد لامرجية أكثر من قوانين سببية لشرح ما يجرى فى مختبر فيزيكا حديث ، انه لم يعد موضوع ايجاد كميات من هذا النوع أو ذلك وتقرير المسارات التى تتخذها انما هى مسألة نظام له ترتيب وتنظيم . لم يعد تاريخ نشأة ، لم يعد متحف حيوانات محنطة على العالم أن يصنفها وعليه أن يقرر أهى تتبع نوعا حقيقيا أم لا . يجب أن نتبع الطريق الذى تتبعه فى الرياضة لنولد الأرقام مثلا باتباع طريقة كانتور القطرية ، ونوقف المتنازع بين الشكلية الظاهرية والعقلانية الحقيقية عن نوع الموجودات والأرقام . وقد يعبر عن القواعد بعبارات عالمية ، كالقانون السببى ، ولكن فائدتها مختلفة . انها تمثل مخططا لتوليد المعلومات ، وتدل العالمية على امكان استعمال القاعدة بلا حدود .

ونستطيع أن نرى هنا كيف أن العلوم الانسانية والطبيعية يمكن أن تتقارب . ان قوة نظرية المعلومات هى أنها تسمح لنا بأن نستبعد خطة السببية والموجودات الخرافية وأن نستبدل بها نموذجاً يتميز بالترتيب والطاقة ويشمل الانسان كجزء من العملية . وبذلك يكون فى استطاعتنا تعليل الظواهر على أساس المعنى طبقاً لأهمية المرسل أو المستقبل أو هما معا . ان خطة السببية مبنية على ديناميكية التجسيمات وعلى الحركة فى الزمان والمكان . والقانون العام انما هو معادلة للحركة تسمح لنا بالتنبؤ للوضع التالى لجسيم نتيجة لمعرفتنا بالوضع السابق ، وهذا لايكفى لشرح ظواهر الحياة مثل سلوك الانسان ، فالأفعال هى وحدات السلوك الانسانى ، وليست مجرد تحرركات .

فلا يوجد عالم أو فيلسوف الآن يمكن أن يقرر أن علم النفس ليس أكثر من فزياء مطبقة على الانسان بدلا من الذرات . ونحتاج الى آراء جديدة مختلفة لنصف السلوك الانسانى ، وعلى ذلك فإن آراء مثل الفعل العكسى والأرادى ، والتعليم والتقوية الخ قد ظهرت . والنتيجة النهائية أن السلوكية مهما نقيت تقصر الانسان على المظاهر الطبيعية بصفتها العلامة الوحيدة على أنه حى . ولكن ليس كافيا أن نقدم آراء جديدة اذ من الواجب تغيير خط التفسير كله . مع الاحتفاظ بخط السببية بالضرورة ولو بطريقة مأكرة تجعل السلوك الانسانى غير واضح أو مفهوم . وعلى ذلك فهناك موجودات أسطورية كالعقل والجسم وسببية ميكانيكية بينهما . وهذا يؤدى الى تشكىل فيزيقى فى علم النفس ، وهو شىء غير معقول مثل التشكىل الانسانى فى الفيزيكا . ومنذ سنوات بعيدة لاحظ « برتراند راسل » أن قانون السببية قد ساد بين الفلاسفة طويلا وهو من بقايا عصر دارس وما زال يعيش كالحاكم للسبب الا أنه يعتقد خطأ أنه مفروض أنه لا ضرر من وجوده .

وقد كانت السببية فكرة ناجحة جدا فى الفيزيكا وفى العلم عموما ، ولكنها حتى فى الفيزيكا ، بانتهاء الذرية ، انتهت هى الأخرى . وفى الفيزيكا لدينا بدلا منها الاتصالات عن نقل المعلومات كنموذج للايضاح . وهذا يجعلنا أقرب الى التفسير الحركى لعلم النفس . فالدافع لا ينبغى أن يعتبر نوعا من السبب الداخلى ، انه يمثل معلومات كامنة أو تعليمات . فالخبرة الداخلية والضمير واللاوعى يصبح أقرب الى النظرية دون حاجة الى تحديد ما هو حقيقى أو غير حقيقى ، وما هو نوع الدفع الآلى الذى يربط الظواهر العقلية بالظواهر الفيزيائية . فالدوافع ليست شروطا مسبقة، ولكن ظواهر للفعل بعكس الأسباب لاتستلزم تحركات ، انها تحدث تغيرا فى التأثير قد نحسه أو لا نحسه ، وتبعاً لذلك قد نفعل أو لا نفعل تبعاً للظروف والأحوال ، وقد يبقى الدافع حيا ، وقد يعرف أو لا يعرف للشخص من خبرته الذاتية . أما الانطباعات ، أو الخبرة الطفولية ، وهى الأطوار الأولى فى نمو العلاقات التأثيرية مع الآخرين ، فانها مصدر قوى جدا للحركية .

كيف اتيح لنا أن نعرف الدوافع ؟ ليس من واجبي هنا ، ولا أريد أن أعطي تقريراً تفصيلياً عن النظرية السيكلوجية ، ولكن رأى أن التفسير الحركى صحيح تماماً كالتفسير السببى مذ وجدا . فنحن نكسب معرفة عن الآخرين ليس فقط عن طريق مشاهدة سلوكهم من الخارج . اننا نعلل الدوافع أكثر من معرفة الأسباب ، لأننا نعرفها من تجاربنا الخاصة ، ونفترض أن الآخرين يشبهوننا ، فنستطيع أن نفهم الآخرين بوضع أنفسنا فى مكانهم . ويجب أن نتذكر هنا أن فكرة السببية الفيزيائية ذات جذور تاريخية وفردية فى خبرتنا عن الدوافع الحركية عندما نشعر بأننا عوامل فى تغير البيئة . وباختصار نستطيع أن نعلل الأفعال وليس الأسباب للحركات ، مما يجعلنا نقبل أو نرفض أى تفسير معطى . ان الإنسان يدفع لاتباع قواعد معينة لكى يؤدى عملاً من الأعمال . وهذا الخط التفسيرى مطابق لتعليلنا للدافع كتعليم .

ان الأحداث والأسباب والقوانين ما هى الا مصطلحات تنطبق على العالم الفيزيقي لحدما ، وتميز الأفعال والدوافع والقواعد الشؤون الانسانية . وعلى ذلك نستطيع أن نلغى فوراً الثنائيات المزيفة التى فرضت نفسها على نظرية المعرفة منذ زمن طويل : الموضوعى/الهدفى ، الخاص/العام ، الحقيقى/الخيالى ، السببى/الحركى . وباختصار مشاكل العلاقة بين العقل والجسم ، أو المسادة والحياة والارادة الحرة . ونحن نهمل التجميع المزيف الذى ينشأ عندما نفرض الخطة السببية على ظواهر الحياة . فالظواهرية الخارجية ، التداخلية ، والتوازية ، هى المقررات الفلسفية الثلاثة الرئيسية ، وانها لتتداعى طبيعياً عندما نفترض أن السببية هى التى تربط شيئين فى الزمان والمكان . انها نظريات الظل والمادة التى ترجع الى الفكرة الدينية عن النفس ، ان الخلق الذاتى يقابل التوالد فى نظرية التطور ، انه اتجاه فكرى يتضمن خطأ مماثلاً ، حيث نأخذ « الجين » على أنه يمثل كائننا كاملاً تقلص

الى حجم مجهرى ، أو على أنه طبقة كاملة • فالجين هو طبعة أو تعليم يعمل بنفسه
مستجيبا للبيئة • لدينا قواعد لا قوانين ، ودوافع لا أسباب ، فالقوانين تولد
الموجودات والأسباب والتأثيرات من مختلف الأنواع ، والقواعد تولد المعلومات • •

يجب أن نوسع فكرة التفسير وراء الاستنباط والتنبؤ ، جاعلين التفوق للخطة
السببية ومعادلة الحركة التى تركز عليها حتى نصل الى اطار للتفسير يكون مفهوما
كثيرة ، ولحالة واحدة على السواء • اننا نتبع قواعد مقرر أو ننشئ قواعد جديدة •
وبالتدرج مع ميكنة صورة العالم تحول السؤال الى : « كيف ؟ » • وأخيرا الى عبادة
تقريرية : « ان » • فليس ثمة آلية يمكن تحديدها • فالشروط التى تقرر فرديا انما
تنسب الى شروط أو ظروف متأخرة ، وعلى ذلك فهناك خطة عامة ، ولكنها فى فراغ •
فالتفسير اذن لا يعطينا الشكلية ، ولكن قوته تكمن فى التغيرات الحقيقية التى تؤدى
بنا الى أن نعمل فى بيئتنا فى الاتجاه الذى تعطيه لنشاطاتنا •

والحقيقة أن القانون السببى يستعمل تقريبا كقاعدة حسب شعبية الموقف وهل
يهمل فى صالح خاص • وليست هناك معرفة يمكن أن تنشأ وتنمو دون أن يكون هناك
تداخل بين العالم الخارجى والعالم الداخلى ، بين عمليات التلقى والادراك ، وهكذا •
وهنا أيضا فان اصطلاح « المعرفة » قد أدى دورا بالنسبة لتفسيراتنا ، كما لو كان فى
استطاعتنا أن نبدأ من جهل تام ، أو نصوغ تعريفا مطلقا للمعرفة ، هذا هو الاتجاه
الاساسى فى المعرفة التقريرية التقليدية • فالمعرفة هى معلومات سابقة ، ونستطيع
فائما أن نزيد فى معلوماتنا ، ونقلل جهلنا وعدم يقيننا بالنسبة للمعلومات التى تكون
بين أيدينا •

فنحن نحقق منهجا أكثر من أننا نثبت مقررا عاما ، اننا نعطي أسبابا أكثر مما
نقررهما • فماذا عسانا نفعل غين ذلك • ان التفسير ينبغى أن ينبع من الاختيار ، من
الدافع الانسانى المسيطر على البيئة ، الذى يعمل وفق ما يسمى مبدأ الحقيقة • وعلى
ذلك هناك هدفان يتبعان القاعدة : ولكن القواعد تحتاج الى ثبوت معين من مجموعة
تهى تكاملا مع المعارف السابقة ، متسقة مع النظرية السابقة ، كذلك مع التنبؤ ،
فنحن لا نريد حثا أسطوريا ولا نظرية فلسفية للاثبات ، فأسلوب تحقيق القرار بالدليل
مسألة رياضية كما كانت دائما • لدينا دليل احصائى ، انه اتخاذ قرار تحت ظروف
من عدم اليقين ، مما يمكن تطبيقه بدرجة مماثلة لمقررات عديدة وغير عديدة ، لأمثلة
أكثر ، وكل تفسير انما وضع أصلا لمحاولة الاجابة على السؤال : « لماذا ؟ » •
وتنبئنا القواعد بما كان وما يكون ، وبذلك تقدم لنا الأسباب • وينبغى أن يحقق
التفسير نشاطنا قبل أى نتيجة منها •

هذا هو التغيير العظيم فى المنهج الذى أحدثته فيزيقا التماثل ، والعلم الحديث
عموما ، اننا لانفسر أعمالا لا انسانية للطبيعة تجرى مستقلة عن أنفسنا ، ولكنه

النشاط العلمى للانسان . فالعلم كما قال « بيبكون » ليس درسا يتعلم ، ولكنه واجب يؤدى ، والاتصال بين العلماء هو العملية الأساسية أكثر من السببية ، فالانسان لا يمكن استبعاده لأنه العامل الذى يخلق العلم . والمعرفة الموضوعية - فى اصطلاحات مبتدعة - مهمة كالبينات الهدفية التى نحصل عليها بالملاحظة أو المشاهدة من الخارج التى تحمل على أى حال طابع الانسان حيث ان المشاهدة تتضمن الادراك قبل أن تعطينا البيان . وفى الفيزيكا تكون المعرفة عن الذرات مثلا كافية عادة ، وان لم تكن كذلك تماما ، حيث اننا يجب أن نفحص ، هامشيا ، العملية التى يحصل بها الانسان الذى يجرى التجارب على المعرفة . وفى علم النفس فإن الفهم الذى يأتى من خبرتنا الموضوعية ، من الاعتبارات الانسانية التى نشترك فيها ، هو المطلوب الأساسى . والمعرفة والمعرفة الذاتية تختلطان تماما .

وان نظرية المعلومات لتسمح بتناول كل من المعرفة والفهم فى خططنا التفسيرية، وأن ننشئ نظرية للعلم أو ما وراء العلم أكثر مواءمة من نظرية المعرفة التقليدية . وقد يكون ذلك فى الطريقة فقط . على أن الطريقة مهمة لأنها تعبر عن وجهة نظرنا فى كيف يعمل العالم ، وتمكس المنحى الذى نختاره نحو أنفسنا ونحو الآخرين .

الكاتب : اونست . ه . هاتون

استاذ الفيزياء النظرية فى كلية هولوى بجامعة لندن .
ولد عام ١٩٠٨ ، قام بالتدريس فى جامعات كمبردج ،
وشيكاغو ، ولندن ، له عدة مؤلفات فى الفيزياء التجريبية ،
والفيزياء النظرية ، وفلسفة العلم . ترجمت بعض مؤلفاته
الى الفرنسية ، والسويدية ، والرومانية

الترجم : دة عبد العظيم منتصر

عضو مجمع اللغة العربية . وعضو الاكاديمية المصرية
للعلوم . ورئيس تحرير مجلة « رسالة العلم » . ورئيس
المجمع المصرى للثقافة العملية « سابقا » . وعضو كلية
العلوم « سابقا » . ووكيل الجمعية النباتية المصرية .
وأمين الجمعية المصرية لتاريخ العلوم . وعضو جمعية البيئة
النباتية البريطانية . وعضو جمعية تقدم العلوم الامريكية .
وعضو جمعية البيئة الصحراوية بالهند .

بقلم • كوستاس أكسيلوس
ترجمة • كمال السيد محمد

ماركس

وفرويد

وتطور الفكر في (مستقبل

المقال في كلمات

يعالج هذا المقال الماركسية والفرويدية من حيث سعيهما الى معالجة المجتمع البشرى من شروعه وانحرافه ، ان هدفهما واحد ، بيد ان وسائلهما متباينة ، فماركس يرى في المجتمع الانساني مجتمعا يعاني الاغتراب ، ووسيلته لعلاج الثورة الاجتماعية والاشتراكية . ويتناول بادىء ذى بدء الاغتراب الاقتصادى الذى يتمثل فى استغلال الانسان للانسان ، ثم الاغتراب السياسى الذى يتمثل فى جعل الانسان اداة للطبقة الحاكمة ، والاغتراب الانثروبولوجى الذى يتمثل فى العلاقات الحرجة بين الاجناس ، وفى نهاية المطاف يتناول الاغتراب الايدولوجى الذى يتمثل على حد رايه فى تسبب الدين والشعر والفن والسياسة والفلسفة فى عكس العلاقات الحقيقية بين النظرية والتطبيق . وقد دعا ماركس البروليتاريا الى الفاء الملكية الخاصة بطريقة ثورية . وفى راي ماركس ان التاريخ البشرى الذى يسميه ما قبل التاريخ

سيشهد فترة اكتماله النهائي ، نهاية ما قبل التاريخ . أما فرويد فيهدف الى شفاء الانسان من انحرافه ، ذلك الانسان الذى هو فى رايه كائن مريض يعيش طويلا فى حالة اعتماد طفلية ، عن طريق التحليل النفسى ، وهو على عكس ماركس لا يحلم بنهاية سعيدة للجنس البشرى .

ويتفق كل من ماركس وفرويد فى افتراضهما وجود ماضى خير طيب للمجتمع البشرى ، وفى أيمانتهما بالواقع . وفى أن القوى الميثولوجية تلعب دورا مهما فى التاريخ الانسانى بأسره . ولكن بينما يعتقد ماركس أن الكائنات البشرية المتحررة ستضع هذه القوى غير الواعية تحت سيطرتها فإن فرويد يعتبرها جزءا لا يتجزأ من التاريخ الانسانى والمجتمع ، وليس فى استطاعة الانسان الفرد ولا المجتمع ككل أن يسيطر على هذا التيار غير الواعى . ويفرق الكاتب بين سلبية هيغل ، وماركس ، وفرويد . فسلبيه هيغل تتمثل فى سلبية العمل والوقت والروح ، أما سلبية ماركس فهي سلبية تاريخية واجتماعية ، وأما سلبية فرويد فهي سلبية بيولوجية كونية وسيكلوجية . ويرى نيتشه فى إرادة القوى أعظم مظاهر السلبية ، أما هايدجر فيرى أن السلبية مظهر للعدم الذى هو النقيض الأساسى للوجود ، وأنها تجعل الوجود مساويا للعدم . ويهدف كل من ماركس وفرويد الى التحرر ، ماركس يهدف الى التحرر الاقتصادى للانسان المقرب ، المستغل ، المضطهد ، الخاضع للسيطرة ، أما فرويد فيهدف الى التحرر الشهوانى والانسانى ، وفى الامكان ربطهما معا ، مما يؤدى الى ظهور الفرويدية الماركسية التى تجمع بين الماركسية والتحليل النفسى .

لقد كان هناك ماركس الفتى وماركس الكهل . وكان هناك أيضا فرويد الفتى وفرويد الكهل . وكانت هناك ماركسية وماركسية ، وفرويدية وفرويدية . بل لقد كانت هناك فرويدية وماركسية . نقول فرويدية ماركسية لأننا بعد مستوى

فى مائى ١٩٦٩/٦٨ و ١٩٧٠/٦٩ . أقامت كلية الاداب بجامعة السربون دورة دراسية حول هذا الموضوع :- وهذا المقال يمثل وجهة نظر الكاتب الخاصة كما أوضحها فى الندوة المشار اليها .

معين من استيعاب فرويد لصل الى ماركس ، بهدف ادماج الاثنين معا . فى كل مترابط ينبثق عن عملية التوفيق بين عبقرى التحليل الحتمى للانسان الاجتماعى والمجتمع البشرى . ان الجوع والجهد الاجتماعى من ناحية ، والحب والرغبة التى تروم الاشباع ، والمرتبطة بالموت بطريقة لاندرك كنهها من الناحية الاخرى ، تعتبر مكونات للطبيعة التاريخية والاجتماعية للانسان وللبنشوية بصفة عامة ، الطبيعة التى تلتحم مع الكل الكونى الكبير . (ويبدو أن كلا من ماركس وفرويد قد أغفل الارادة : ارادة القوة ، وهى حقا ارادة تملك الارادة . ولكن هناك آخر جاء بينهما وهو نيتشه ضمنها فكره) .

ولقد كان من الطبيعى أن تولد الفرويدية الماركسية التجريبية فى البلدان الناطقة بالالمانية فى العشرينات . ومن الناحية النظرية كان ويلهلم راىخ بكتاباته عن : « المادية الديالكتيكية والتحليل النفسى » (١٩٢٩) و « الازمة الجنسية » (١٩٣٠) الخ ، هو الرائد والمبادر فى هذا الصدد . وتبعه هيربرت ماركوز الذى اكمل الطريق بمؤلفاته « الشهوة والحضارة » (١٩٥٥) و « الانسان ذو المبعد الواحد » (١٩٦٤) الخ ، ولكن منطقة « التكوين » التجريبى للفرويدية والماركسية ليست سوى منطقة غير واضحة المعالم فى تكوينها التاريخى . وهذا مانجده فى « المخطوطات الاقتصادية الفلسفية » (١٨٤٤) لماركس ، وفى « توعك الحضارة » لفرويد ، وفى الصلة المنطقية والشرعية ، بل الضرورية ، التى يمكن أن نوجدها بين هذين النصين الأساسيين ، نص ماركس الفتى ونص فرويد الشيخ (وبصفة عامة فان مجموع كتابات ماركس وفرويد يجب أن تخضع لهذه المطالعة المزدوجة والمنفردة على حد سواء ، لهذا التفسير الموحد ، فهنا تكمن نقطة البداية ونقطة الالتقاء) .

ان ماركس الفتى يركز على اغتراب الانسان الذى يحيا دائما فى مجتمع ، وفرويد الشيخ يركز على امراض وعلل المجتمع الذى يتكون دائما من بشر (الى جوار اشياء اخرى) . ان ماركس وفرويد كليهما من آخر انبياء اليهود الالمان ، قد دقق النظر فى اسرار الانسان الاجتماعى والمجتمع البشرى ، ومن يقل بأن أحدهما قد اتجه فى الأساس الى الانسان الفرد ، وأن الآخر اتجه بصفة رئيسية صوب مجتمع البشر ، لا ينطق الا بالسخرى حقا ، دون أن نضيف المزيد . أن فرويد وماركس يعرفان أن المجتمع التاريخى من صنع الانسان ، وأن البشر منتجات طبيعية واجتماعية ، وأن الانسان يشكله منذ بدء الطبيعة والمجتمع على حد سواء . ان الفرد والمجتمع ، ماداما عنوانين منفصلين ، ليسا سوى تجريدين . وماركس وفرويد على حد سواء يدركان هذه الحقيقة . ومن ثم فان رؤية كل منهما يمكن ، على أية حال ، أن تمتد وتتوسع خلال خصوصيتها ونوعيتها الكاشفة والفعالة . ولابد أن تبلور

كلا منهما فى المحل الأول ، وغالبا يكون ذلك على حساب أمور أخرى ، نظرة شاملة لكل ما هو موجود ، كل ما هو موجود كما هو ، أى كما يدعوه ، ويجسربه ، ويعانيه ، ويؤثر عليه ، ويحوّله « الإنسان - البشر » ، البشرية - ذلك الفاعل - المفعول بمواطنه وفعله .

ان فرويد وماركس ينتميان الى الفترة التى بدأت ابان موت الفلسفة ، بعد ان اكتملت تاريخيا وبصورة منتظمة . اما العصر الثالث للفلسفة - الذى لم نصل الى نهايته بعد - فقد كان وما يزال عصر فلسفة الذاتية : « الانا » المفكرة * ، فان « الانا » المتعالية ذات الاصل الكائنى ، « الذات » الهيكلية المطلقة ، كذلك فان ماركس وفرويد ينتميان ، على التوالي ، الى العصر الذى حل فيه العلم ، الى النشاطات التكنيكية العلمية ذات الطبيعة الاقتصادية التاريخية ، السياسية ، البيولوجية ، السيكولوجية ، محل الفلسفة ، بعد اكتمالها ، ورغم ان العلم كان يقوم على اساس منها فانه غالبا لم يكن يراعى علاقة الاعتماد هذه . وهكدا فان واحدا منهما مفكر ورجل علم ، والثانى عالم يفكر أحيانا . ان العلم الذى كان ميدانها وسندهما ، العلم الذى خلقاه ، والذى استخدماه ، كان متشربا بالتكنولوجيا بصورة كاملة . لقد كان كلاهما منظرا وممارسا للنشاط التكنيكي العلمى ، الذى لم يكن يهدف الى المعرفة التأملية ، بل الى المعرفة النظرية كاداة فعالة ومرنة للتغيير العلمى . لقد كان أحدهما يريد علاج مجتمع انسانى يعانى الاغتراب ، عن طريق الثورة الاجتماعية والاشتراكية ، وكان الآخر يريد شفاء الانسان العصبى بتكنيك التحليل النفسى . لقد ظل كلاهما فى الاطار الذى يجعل من الذات مركزا وأساسا . وهذه الذات تحولت من « انا » فردية ومتعالية الى « انا » تجريبية وجماعية ، بتشارك نفسها ، لقد تحولت من « الانا » الواعية الى « انا » انغمست فى أعماق الطبيعة المادية اللاواعية « للاد » ، مصدر الدوافع ، واصبحت تعيش فى رعب من « الانا » العليا التى تشكل القيم وتفرض القمع وانماط السلوك شبه اللاوعية .

ان أولهما ، مثل الآخر ، وان عاشا فى الفترة التاريخية الشاملة للذاتية التى استمرت خلال كل بقاياها ، كانا يريدان قياس وحساب وتغيير الموضوعية ، وفتح الطريق بالفعل لتجاوز الذاتية الانسانية . ان ماركس وفرويد ، وهما يريدان أن يبيننا « للانا » كيف أنها متحيزة ومنحرفة ، وان يساعداها على تخطى نرجسيتها وأنايتها ، وهما يكفان عن ثنائيتها ، قد أوقعا بالانسان ثالث هزيمة عظمى منذ كوبرنيكوس وداروين . ومع ذلك فقد ظلت مسألة « ما الذى سيفعله بعد ذلك هذا الانسان الذى لم يعد سقيها والذى رد اليه اعتباره » محل جدل شديد الى أقصى حد .

* Ego Cogito الانا التى تجعل التفكير شرطا وبرهانا للوجود انطلاقا من صيغة ديكارت
« انا افكر فانا موجود » (المترجم)

لقد بدأ ماركس وفرويد من تحليل يهدف الى بيان مصدر المتاعب ، من تحليل مترابط للموقف الانساني المعاصر . لقد بدأ ماركس من الاغتراب الاقتصادي (ومن الاستغلال) للانسان الذى يستغله باعتباره عاملا ، اولئك الذين يملكون وسائل الانتاج ملكية خاصة ، وهو يركز على تحليل الاغتراب السياسى (والقمع) حيث تجعل الدولة الانسان الذى ينفصل كمواطن عنه كفرد خاص ، انسانا مفتربا وأداة للطبقة المالكة والسائدة ، وتعمق ماركس فى تحليل الاغتراب الانثروبولوجى ، حيث توصل ، فى العلاقات الانسانية الحرجة ، تلك القائمة بين الاجناس التى تحدت نتيجتها قبل ان توجد وغلب فيها التملك على الاشباع ، توصل الى تحليل للاغتراب الأيديولوجى (والسيطرة) فى نهاية المطاف ، وهنا يمسك الدين والشعر والفن ، والسياسة ، والفلسفة ، والعلم ، العلاقات الحقيقية القائمة بين النظرية والتطبيق ، بتقديم صورة معكوسة ، تهدف الى التعزية والمواساة ، صورة محرفة تماما . ان معرفة الانسان تكون على شاكلة طبيعته الحقيقية التى تحدد هذه المعرفة .

بعد بدأ فرويد من تحليل « الاد » غير الشخصية ، وهى الخزان البيولوجى الكونى للدافعين الاساسيين ، الحياة والشهوة ، والموت والرعب *eros and thanatos* اللذين تقمعهما الانا المتميزة الشخصية ، الاقل أو الاكثر وعيا ، وهى بالأحرى أقل وعيا ، وتعانى بدورها من قمع الانا العليا ، الاجتماعية فى أصلها ، وهى مصدر التحريم والمثل العليا للانا ، التى تمارس سلطانها بفضل عملية الرقابة غير الواعية وعملية تكوين المثل العليا . وهكذا فان الكائن الانسانى الحر ، المعافى والعليم ، أو الذى يفترض انه كذلك ، والذى مضى منذ عصر النهضة ، يغزو الأرض ، ويتحدى السماء ، قد أظهر أنه كائن مفترب ومستقل ، مكبوت وخاضع ، جاهل وعصبى . ان عمل فرويد بينائه التحليلى ، قد قام جزئيا على الأرضية التى حللها ماركس . ومع ذلك فقد بقيت المعضلة : كيف يحدد الفرد نفسه تجاه المجموعة ، وكيف تنبثق الجماعة من الأفراد المنعزلين ؟

وعندما اصطدم ماركس وفرويد بهذا الوضع أرادا علاج الشرور والانحراف ، وطرخها تكنيكهما العلاجى . فدعا ماركس البروليتاريا إلى إلغاء الملكية الخاصة بطريقة ثورية بدرجة أقل أو اكبر ، وذلك بمساعدة المثقفين لهم على ادراك أبعاد الوضع . وهذا يعنى أن المجتمع يجب تشريكه باقامة الشيوعية الاشتراكية ، مجتمع بلا طبقات وبلا دولة ، لاتحجب فيه قوة ايديولوجية ، سواء كانت دينية ، أو فنية ، أو جمالية ، أو فلسفية ، لاتحجب السماء عن الأرض ، وبهذه الطريقة فان « النظر والعمل » الذى كان لصيقا بالتاريخ الانسانى منذ البدء ، لابد أن يتحرر أخيرا .

رغم أننا يجب أن نضيف ان ذلك يجب أن يكون باسم العمل والنظر المادى والثورى قبل كل شيء . وفى هذا الصدد يصبر ماركس متفائلا بطريقة لامقولة ، كما يقولون ، اذ انه يؤمن بنهاية ختامية سميدة . رغم أنه كمفكر ذى بصيرة للاح ، لا يستبعد

أطراف النهاية الكثيثة . لأنه ذهب الى حد بحث إمكانية قيام نوع من الشيوعية لا يؤدي الى القضاء الجذري على الملكية الخاصة ، بل الى تعميمها . لقد كان ماركس يبدو في بعض الأحيان ماديا عمليا كما كان يريد ، لايهتم بالغاء النير الاقتصادي ، لأن التنظيم المقبل للشيوعية سيكون تنظيما اقتصاديا ، وفي أحيان أخرى يبدو مثاليا نظريا لم يستطع أن يكف كلية عن أن يكون كذلك ، حيث تحكم الأفكار والمثل البشر ، بعد الغاء الملكية الخاصة ، وحيث يرجع الوعي على الحركة الحقيقية . وهكذا فإن وحدة النظر والعمل لا تدرس باعتبارها إمكانية قائمة : انها تتجاوز العمل « المادي » والنظر « النظري » . ان فرويد يدرس الفرد المريض الذي (وقد ساعده المحلل النفسي) أصبح عليما به ، وقبل كل شيء ذلك الذي يقسوم بالتأثير عاطفيا على تناقضاته النفسية ، التي بدأت في الطفولة المبكرة وعلى المثلث الأوديبي - الأب والام (أو بدائلهما) والطفل - ليتصرف في عمليات الاجباط التي تمت في فترة الطفولة على الرغبات المبكرة ، وعلى الحاجات اللاحقة . ان الفرد يتجاوزه تأثير القمع البدائي ، ونرجسيته الأولى ، التي ترتبط برغبته في القوة ، سيصبح أكثر قدرة على تبني الدوافع التي تنبع من «الاد» الخاصة به ، والقواعد والتنظيمات التي تصدر عن «أناه» العليا ، وعلى السيطرة عليها . وبهذه الطريقة فإن القوة المحركة للتطور الانساني لن تكون متحررة ، ولكنها على الأقل ستكون متكاملة بصورة أفضل قليلا . ولكن المعركة بينهما ستستمر . وليس هناك علاج جماعي . والمجتمع الذي لا يستطيع أن يتوقف أبدا عن القمع سيستمر في قمع القوى الدافعة للأفراد ، خالقا بهذه الطريقة انحرافا وتوعكا لا يمكن احتماله ، ونتيجته غير مؤكدة . وفي هذا الصدد فإن فرويد متشائم كما تقضي الحكمة ، كما يقولون ، انه لا يؤمن بحل نهائي ، ولا بنهاية سعيدة للتناقضات الانسانية الداخلية والخارجية . ولا يبدو ان انسجام وتناسق الشهوة والحياة ، الموت والرعب ، يمكن أن يتحقق . ان ماركس وفرويد ، وبأساليب مختلفة طبعاً ، هما منظران عدم كمال الانسان والتاريخ . ومع ذلك فإن ماركس يعتبر أن التاريخ البشري بأكمله ، الذي يسميه ما قبل التاريخ وهو غير مكتمل بصورة أساسية ، سيشهد فترة اكتماله النهائي ، نهاية ما قبل التاريخ . في حين أن الانسان بالنسبة لفرويد هو شخص غير مشبع بصورة عميقة ، شخص يعيش طويلاً في حالة اعتماد طفلية ، ولا يعرف أبدا الكمال النهائي السعيد.

أن ماركس ، أكثر من فرويد ، قد اعتمد كثيراً على المخطط الذي يحدد الطرق التقدمية السائدة للتفكير في المجتمع الانساني . ويبدو أن كليهما قد افترض مقدماً وجود ماضٍ خير وطيب (شيء أشبه بالقضية أو الفرض أو الوضع الأولي) لم يكونا يؤمنان به رغم ذلك . ورأيا في كل التاريخ الانساني المتطور انحداراً صوب الشر (شيء أشبه بنقيض القضية ، والنفي الاشتقاقي) . ويعتقد ماركس أن البشرية ستشهد مستقبلاً يعود طيباً وخيراً من جديد (شيء أشبه بالمركب ، نفي النفي الذي

نستخلص بالماضى على مستوى أعلى) ، فى حين أن فرويد لم يكمل الخطوة الثالثة التى ندعوها بالديالكتيكية ، رغم أنه حاول ذلك .

ان القوى الميثولوجية عند ماركس وفرويد ، التى اعترفا بها بطرق مختلفة واختلفا فى تقويمها ، القوى الرمزية ، الخيالية ، الوهمية ، تلعب دورا هاما فى التاريخ الانسانى بأسره . فالأول يرى أن الكائنات البشرية المتحررة المعتقة ستضع هذه القوى غير الواعية تحت سيطرتها ، فى حين أن الثانى يعتبرها جزءا من التاريخ الانسانى ومن المجتمع . ولن يستطيع الانسان الفرد ولا المجتمع ككل ان يسيطر كلية على هذا التيار غير الواعى - الفردى والجماعى على حد سواء - الذى سيكتسحهما ويلقى بهما بعيدا . ان القوى الميثولوجية ، الرمزية ، الخيالية أو الوهمية ، التى تحركت ، تخلص منا ، وتكشف عن نفسها عندما لانتوقعها فحسب . وأخيرا لقد اهتم فرويد كثيرا ، وهو فى هذا يعاين عن ماركس ، بأن يؤكد ان هناك الكثير فى الانسان وفى العالم أكثر مما يستطيع ان يستوعبه ويدركه .

ومن ثم ، فعلى أى أساس نظرى أو عملى ، يمكن ايجاد ارتباط بين ماركس وفرويد ؟ نستطيع ان نرى بالتنقيب خلال كل الأبنية التى شادها - يساعدنا على ذلك أو يعوق رغباتنا وبصفة خاصة قدرتنا - كيف أن كلا منهما قد تطور كمنظر ينتمى الى عصر نهاية الفلسفة وسيادة الذاتية المهترئة . لقد كانا من الناحية النظرية يعتمدان على الفلسفة ، ومن الناحية التكنولوجية العلمية وضعا تحليليا عن الانسان وتاريخه ، الذى كان يحفره ويتحكم فيه الأثر الشافى لعملية التغيير العملى . فهل يمكن اعتبارهما بذلك أنهما قد مهدا الطريق أمام الانسان ليتخطى نفسه ، أم أنهما قد قدما نقدا مريرا لنوع خاص من البشر ، وهو البرجوازية ؟ لا يبدو لى أنهما قد رفعا صوتهما عاليا معلنا نهاية الجنس البشرى (ككل) ، ولا نهايته التجريبية ، بل قالوا بالتخلص من الحدود التى تكبله والقيود المميتة التى تقيده . لقد كان نيتشه ، بعد أن تحدث هيجل عن نهاية التاريخ ، هو الذى أعلن وتحدث عن نهاية الانسان ، نهاية يجب ان تحدث فى زمن آخر البشر ، انه هو الذى عاش أطول وقت ، واخترع السعادة ، ولم يترك أثرا يذكر . لقد كان نيتشه أيضا هو العراف المتوهم المتخيل لوجود علاج خالد ، وهو شفاء كما يعرف الجميع ، يتعين اعتباره مؤقتا ، مادام مختلفا . ولكى نفهم ماركس وفرويد ونربطهما معا ، يجب أن نضعهما فى الكوكب الارضى اليهودى الذى يشكل البرج السائد فى فلكننا فى كل الاستقصاءات المختلفة غير الرسمية ، والتعريفات ، والتغيرات ، والاستعارات : برج هيجل - ماركس - نيتشه - فرويد - هايدجر ، وهو برج شامل جامع ، يتعين فهمه بصفة خاصة ، فرادى أو كمجموعة قبل أن يمكن ادماجه فى برج أكبر وأبعد مستقبلا فى لعبة الكواكب .

لقد اظهر هيغل سلبية فى العمل ، سلبية الوقت ، والروح ، التى تطرح نفسها كروح نظرية « القضية والوضع » وتصبح مفترية فى العالم الكونى (نقيض القضية ، النفس) حتى يتم تكاملها من جديد فى تاريخ الروح البشيرية (المركب ، نفس النفس ، رجوع القضية على مستوى أعلى) التى تسترجع ، وتلحق وتطور ديالكتيك الروح النظرية من ناحية الظواهر الطبيعية . ان ديالكتيك هيغل ديالكتيك موحد ، ثلاثى ، خطى ، دائرى ، له بداية ونهاية لاحقة فى الوقت نفسه . ان السلبية والأغتراب يستمران فى التأثير على التاريخ الانسانى بأسره ، ويولدان شيئا مختلفا فى كل الأزمان ، ويقومان بإتمام نوع من التسوية ، والاشباع ، والتجميع لكل ظواهر الروح فى نهاية تاريخ العالم (وهى قائمة فعلا) . أما السلبية عند ماركس فهى فى الأساس سلبية تاريخية واجتماعية : انها سلبية المحاولة الإنسانية التى تصارض الطبيعة ، وتثير المنازعات بين البشر ، أى بين الطبقات ، وتخلق الصالح المقترب من البشر الأغنياء فى المجتمع الذى يتعين على البشرية تملكه جماعيا بعد إلغاء الملكية الخاصة لوسائل الانتاج للطبقة البيروقراطية من الموظفين المدنيين ، الأمر الذى لابد أن يسمح بالنشاط الانسانى الفنى التطبيقي (سواء كان نشاطا مزدوجا أو منفردا) الذى يتفشى ماديا وروحيا ، كجزء من اللعبة فى التسوية الشاملة . لقد رأى نيتشه فى ارادة القوة أعظم مظاهر السلبية . انها تضع كل التاريخ الانسانى فى حالة حركة ، وتهدف الى غزو وحكم كوكب الأرض . ان ارادة القوة هى التى تحول الانسان الى سوبرمان ، عندما يجعل نفسه قادرا على أن يستحوذ على العالم وعلى أن يخبره ويعانيه ، كلعبة ، وليس باعتباره معنى من المعانى أو شيئا بلا معنى ، والأمران متساويان ، ولا باعتباره احباطا شاملا أو تسوية وتوفيقا . أما السلبية عند فرويد فهى سلبية بيولوجية وسيكولوجية : انها مظهر لقوة الحياة التى تسعى لانكار ونفى ما يعارضها ، انها مظهر مناقض ومركب لدوافع الموت ، التى بانكارها للحياة والحب ، تجعل الفرد ينكص الى مرحلة سابقة - نافية - لاي حركة ، ولتجربة الموت ، التى تعتبر وحدها التسوية النهائية ، اذا كان فى الامكان أن ندعوها كذلك ، ان لم ترفض الانسان نفسه . ان هايدجر يرى النفس مظهرا للعدم الذى هو النقيض الأساسى للوجود ، انه يجعل الوجود والكائنات مساوية للعدم ، فى عالم عاش طوال الفين وخمسمئة عام وجودا منسيا ، ان مصير الانسان الحديث يجعله كائنا بلا سند وبلا مكان ، بلا امة ، كائنا جوالا . وفى بعض الاحيان يبدو ، وكأنه يؤكد ، بصورة تجريبية للغاية ، ان فهم الوجود باعتباره لعبة أكثر منه وجودا متعاليا سيفتح أفقا جديدا . ولكن هل فى الامكان حدوث تسوية فى المستقبل ؟ ان اجابة هايدجر ما تزال غامضة ومتناقضة .

هل برج هيغل - ماركس - نيتشه - فرويد - هايدجر ، الذى لا تتساوى مواقع الجميع فيه ، يساعدنا على أن نرى مشاكل العلاقة بين ماركس وفرويد بصورة أكثر وضوحا ؟ من الصحيح أن أحدهما يهدف الى التحرير الاقتصادي

للإنسان المفترق ، المستغل ، المضطهد ، الخاضع للسيطرة ، فهذا الاعتناق هو مفتاح التحرر الكامل . أما الآخر فيهدف الى تحرر شهوانى وعدوانى مرتبط بالخوف والموت نسبيا . وفى مقدورنا أن نكون من الهدفين هيكلا واحدا وأن نربطهما معا ، وهذا ماؤدى الى ظهور الفرويدية الماركسية . ومثل هذه الرؤيا التركيبية تظل سليمة ، ولكنها عامة ، مادامت الماركسية الفرويدية كلها لا ترتبط كثيرا بين ماركس وفرويد ، بين الماركسية والتحليل النفسى . أن هذه الرؤيا يلفها ضباب المشككة الحديثة المتبدلة عن الزوجين والأسرة . أن هذه الرؤيا تتطلب درجة هائلة من اسالة العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء ، ودرجة عالية من المسئولية الاجتماعية عن رعاية الاطفال ، على أساس التنظيم الاشتراكى للاقتصاد والمجتمع . انها رؤيا سديدة ، بسبب حقيقة انها تمضى ضد التيار ، أو على الرغم من هذه الحقيقة : انها مشروع جميل وكرام ، يشبع معظم الرغبات التقية للمخلوقات البشرية المتصبة والمجعدة التى تود ، بعد أن عانت كثيرا ، أن تجد عزاء سيكولوجيا واجتماعيا فى الأساس . أن اليوتوبيا ، والحاجة الى النبوة التى تسكن الروح وتعلق بيسوم الدين ، والأبنية الأيديولوجية التى تعد دائما بالغد الذى لم يمكن تحقيقه الأمس ولا اليوم ، ليس من السهل نزاعها من قلوب ورؤوس واكباد البشر . أن هذا التحرر المزدوج والمفرد ، الاقتصادى والاجتماعى ، الشهوانى والانسانى ، على حد سواء ، لن يتحقق . بل لقد حدث النقيض منه . ولكن ما الذى سيؤدى اليه ذلك بدوره ؟

لقد انتقلنا ، دون أن ندرى تقريبا ، من موضوعنا عن ماركس وفرويد الى مناقشة الثورة الماركسية الاشتراكية ، مع تورطاتها وتشابكاتها الشهوانية والفرويدية . أن ماركس وفرويد لم يكونا الوحيدين ، بل لقد مهدا الطريق لما أصاب الماركسية والفرويدية من تهوين عند بعض الدارسين . وكانت العقيدة المنتصرة ، اذا كان فى الامكان القول بهذا ، هى عقيدة مقننة ورسمية ، هى التى ألغت الماركسية التى استسلمت للصدام مع أكثر التحليلات النفسية راديكالية . وربما كان من المتوقع أن يؤدى هذا الصدام الى التحرر الاجتماعى والاقتصادى المصحوب بالتحرر الجنىسى والعائلى . ولكن بدلا من ذلك ، بعد فترة قصيرة فى بداية الثورة السوفيتية سمح فيها بحرية الاقتران ، وتم إلغاء الميراث والتمييز بين الاطفال الطبيعيين وغيرهم (وهو تميز غريب فى أحسن الأحوال) حدثت ردة الى المجتمع المدنى المقدس (من النوع الذى وصفه بصفة عامة هيجل فى آخر أعماله : مبادئ فلسفة الحق) الذى مازال من المستحيل فعلا التغلب عليه . أنهم يجمعون الفرويدية ، وحتى الآن فإن كل الماركسيين الحاكمين والرسميين ، أو هؤلاء الذين يقرون بأنهم رسميون ، ينكرون التحليل النفسى ، ويرونه أيديولوجية جنسية شاملة وفردية ، برجوازية فى جوهرها . كذلك فإن كل المحللين النفسيين تقريبا يحولون الفرويدية بدورهم الى عقيدة وتطبيق يوفق الأشياء القائمة مع البيئة . وبعبارة أخرى فإن كلا من الماركسية والفرويدية قد تم خصيهما خلال التشدد فى حرفيتهما بأبعاد العنصر الثورى منهما .

كما يمكن أن نسميه ، حيث أن الحقيقة التاريخية والانسانية لم تعد تستطيع أن تكون ثورية لفترة طويلة ، بعد أن وصلت الى نهاية التاريخ ، انها تتكون من خليط من التطور والاصلاح ، الذى كفل نوعا من الاصلاح والتقويم لمجتمع البرجوازية المدنية ، البرجوازية الصغيرة ، ليضم الكرة الأرضية بأسرها (وربما كواكب أخرى فى المستقبل) . ان الأمر يبدو كما لو كانت القوة الدافعة الأصلية لماركس وفرويد ليست ساطعة ولا جديدة ، ولا واضحة بهذه الدرجة . ونحن على يقين من اننا لانقص بذلك المعنى الاخلاقى ، بل بمعنى ان الدافع يجد نفسه منحرفا بتيثار آخر يقبل من مسافة بعيدة ، ويمضى الى آمام أبعد .

وهكذا كان فى الامكان التنبؤ بان الصغار لابد أن يتوهوا فى المكان الذى فشل فيه العمالقة ، أو تضل الخلأق حيث ضاع الأرباب ، فما الذى فعلته الفرويدية والماركسية التجريبية ؟ لقد أقاموا على اساس البرنامج التحريرى لماركس ، الذى أصبحت أهدافه الحيوية غير واضحة لهم ، أقاموا برنامج فرويد التحريرى ، الذى ينكر عندما يكون ذلك ضروريا ، اهتزازات الموت المقلقة ، ويدافع عن مجتمع فرويدى ماركسى سعيد ، لابد ان يكون النهاية السعيدة لتاريخ العالم . ان الفرويدية الماركسية ، التى تحفزها أطيب النوايا والدوافع فى العالم ، مازالت محددة فى مفهومها . ان نظرتها بالنسبة للانسان ، أو للمجتمع ، أو للعالم ، نظرة يعوزها الصدق كما ظهر فى بعض الاتجاهات ، رغم أنها قدمت أفكارا معقولة ، معظمها أصبح فعلا فى عمليات التقريب والتوفيق . انها اليوم ايديولوجية مناضلة . ان الماركسية الفرويدية تميل الى خصى نجم روافدها الخمس ، وتبعد عن الباقي نجم « السعيدين المحظوظين » الماركسى والفرويدى ، وتخصيهما بدورهما . هكذا يمضى العالم معتمدا على العرج والخصيان .

ان الماركسيين قد تفرغوا لاختراعاتهم الذاتية ، لقد جعلوا الماركسية التاريخية مذهبا جامدا ارثوذكسيا رسميا ، متشجعا بل هستيريا ، ثم بدأوا فى أوقات مختلفة محاولات متعددة لاختراع أنواع من الماركسية الجديدة الخيالية والجميلة ، وناقضوا النظرية الماركسية وتطبيقاتها وخالفوها ، أو زعموا أنهم حققوا وحدة دياكتيكية ، أو استصوبوا سياسات الأفضل والأسوأ ، وتحدثوا عن التأثير الجامد أو الاخلاص للمبادئ المجردة وللعلم ، الخ ، الخ . أما الفرويديون ، الذين ظلوا معزولين بدورهم ، فقد استخدموا التحليل النفسى ، أحيانا بطريقة وفاقية وأحيانا بطريقة أكثر سلبية ، وحولوها الى نظرية ، الى تكنيك ، ولغة ، وطريقة مريحة فى جلب الرزق . لقد مارسوا الانشاقات وأعمال الخوارج ، تكرر انقسام المجموعات الفرعية . وبفض النظر عن كوننا نريد أو لانريد ، أى بفض النظر عما اذا كنا نريد ان نسلم أو لانريد ، فان الماركسية ، وهى أكثر أشكال علم الاجتماع صرامة فى عصرنا الراهن ، والتحليل النفسى ، وهو أكثر أشكال علم النفس صرامة

فى عصرنا الراهن ، محكومان ، ايا كانت العوامل التى تحددهما ، والتى لن نهتم كثيرا بأدراكها ، بذلك المجتمع الذى نبعا منه ، والذى يستمدان منه منجزاتهما وعوائقهما .
ان الطريقة التى عبرت بها الماركسية والفرويدية عن نفسيهما ما زالت مجهولة لم تستكشف بعد .

ان الصعوبات التى لاقتها الفرويدية والماركسية ترجع الى فرويد وماركس نفسيهما ، حتى وان كانا لايعترفان بهذه الحقيقة . لأن ماركس وفرويد قد أطالا اجل كل التقاليد الثنائية للميتافيزيقا الغربية ، سواء بعكسها والعمل على استخلاص كل امكانياتها ، أو بادعاء امتلاك طريقة توحيدية للتفكير . انهما عندما الحقا العالم « المثالى » بالعالم « الحقيقى » ، وجعلاه تابعا له ، عكسا العلاقة بين « العالمين » ، ولكنهما ظلا معتمدين على هذه العلاقة المعكوسة . هذا هو مافعله بالمادية وبالمثالية على حد سواء . لانه بالنسبة لهما كانت هناك كل المشاكل مخلولة ، ولذلك لم يتوقفا طويلا عند المهام المستحيلة ، وحيث انهما كانا يعتبران الوجود كله قابلا للتفكير فيه وقابلا للتغير ، وقابلا لأن يكون موضوعا للتصور والفعل الانسانى (الموضوعى) ، فانهما قد استبعدا مشكلة الاشياء غير القابلة للتفكير فيها والتى لايمكن تصورها ، وبذا ساهما فى انهاء واستنزاف الفكر الفلسفى ، الذى لم يعد هناك شئ يبحثه ، فكل شئ أصبح موضوعا للعلم وللتكنيك الذى ازدهر على سطح الارض . لقد أصبح « الوجود » يعنى « الكائن » ، الذى أصبح بدوره يعنى « المادة » ، التى أصبحت حينذاك تعنى « الذات » . وتم رد الذات الى الجماعية والقوى غير الواعية ، الذات الموضوعية للنشاطات التكنيكية العملية ، أو ازدهار التصور والتخيل . لقد استنطاع التفكير ، الذى لم يكن تفكيرا فلسفيا ، ان يستعيد حقوقه ومكانته ، لقد تراجع خطوة للوراء ، ولكنه استطاع أن يبدأ المسيرة من جديد . وليس هذا فحسب ، لانه تفكير نظرى فحسب ، بل لسبب عملية التعميم للتفكير فى نظرية وحيدة فى اطار من التمييز بين النظرية والتطبيق تعتمد على التفسير التكنيكي للفكر . وهكذا ففى أوج التسلط التكنولوجى ، تدعمت سيادة الماركسية والفرويدية أيضا . ومع ذلك فان ماركس وفرويد ، والماركسية والتحليل النفسى ، لم يستطيعا التملص من قدرهما ، وهو أن يتكاملا ، وأن يجدا نفسيهما متضمنين فى أسلوب واحد للتفكير ارحب واغنى يعرف الطريقة التى يؤدى بها دوره فى لعبة المعرفة المطلقة .

وفى مقدورنا أن نتساءل عما اذا كان الناس يرون الاشياء بصورة مزدوجة الآن ، يرونها وفق ماركس ، ووفق فرويد . من الضرورى أن نطرح هذا السؤال ، ولا يعتبر ذلك افراطا منا فى التساؤل . وعلى أية حال فان السؤال باكملة مازال قائما ، وهو يتعلق بالتفكير المتحد وأهدافه المستقبلية . واثناء ذلك تظهر ميارات والعاب جديدة : تفسير الماركسية فى ضوء ماركسى وأيضا فى ضوء تحليل نفسى ، وتفسير التحليل النفسى فى ضوء ماركسى وأيضا فى ضوء تحليل نفسى

وتفسير الفرويدية الماركسية في ضوء ماركسي وكذلك في ضوء تحليل نفسي ،
وتفسير الفرويدية الماركسية في ضوء ماركسي وكذلك في ضوء تحليل نفسي . وهذه
الماريات . والألعاب العصرية تعتبر كلها جزءا . من اللعبة التي ستصبح اللعبة المفضلة
في المستقبل . ومن ثم يمكن تصور امكانيات أخرى مماثلة ومعادلة لذلك وبصورة
ناجحة .

ومن ثم ، هل المشكلة تتعلق بإرجاع ماركس والماركسية (النظرية والتطبيق)
وفرويد والفرويدية (النظرية والمطبعة) الى أصلهما وحقيقتهما الجوهرية ، كل
منهما على حدة ، والاثنين معا ، والوصول الى ادراك واستيعاب واضح لحضورهما
وجودهما العالى التاريخي - وهو وجود يهدف الى علاج حالات الحذف والافناء -
والربط بينهما بطريقة مثمرة ومنقاة ، وتخليصهما من كل الزوائد والاضافات الزائفة .
لقد بدأنا وشيكاً في الوصول الى لب المشكلة . لقد كشفت هذه عن نفسها أخيراً ،
وتبين أنها مشكلة متقلبة ومتغيرة . ان استخلاص الحقيقة في ماركس وفرويد ، في
الماركسية والتحليل النفسي ، لا بد ان يعنى الرجوع الى نوع من الحركة أكثر عمقا ،
الى حركة لا تقوم على شيء ، ولكنها تمثل وتفرض هياكل فرعية ومعاني . ان ماركس
وفرويد ، وسلالتهما على حد سواء ، يؤمنان بالواقع ، ويجعلان له الفضل كله .
والرجوع بهما الى الواقع لا بد ان يعنى - فوق وقبل أى عالم من الرموز والاشارات
التي تنهض أدلة للتصور - الرجوع الى الحركة المتحركة التي يعتبران من مكوناتها .
ان هذه الحالة تكفل ظهور الحقائق واختفاءها ، وتعمل كمؤشرات وعلامات على طريق
مسيرتها . ان أى « حضور » يرجع الى « غياب » ، ولم يعد الحضور والغياب موجودين
معا . ان الفلسفة هي مرادف للميتافيزيقيات . وهذه ليست الميتافيزيقيات
الأكاديمية ، بل ميتافيزيقيات ادراكنا وتجربتنا الميتافيزيقية للعالم ، تفترض ان
الحقيقة هي الحضور ، وهو حضور يقهر الزمن ، حضور أو غياب ، اذ أنه هو هو ،
ويمكن ادراكه والاحساس به والتفكير فيه من خلال التفكير الادراكي أو التصوري .
ان أولئك الذين جاءوا بعد نهاية الفلسفة كما عرفها هيجل ، خاصة ماركس وفرويد ،
ظلوا يعتمدون على الحضور ، وتباكوا على الغياب ، وادركوا الوجود والأشياء ،
سواء كانت روحية أو طبيعية أو انسانية أو تاريخية ، بواسطة التصور ، وحاولوا
اسقاط شيء ما فوق ما يمكن تصويره أو فيما وراءه . ولكن كيف يمكن ان يحدث
هذا اقى ظل النهاية المتصلة للفلسفة والتاريخ ، فوق وقبل أى سيطرة ديكتاتورية أو
ديمقراطية للحضور أو للحنين الذي يثيره الغياب ، سواء كان الهيا أو انسانيا فيما
وراء التصور ، سواء كان واقعيا أو مثاليا ، والذي يعتبر بالفعل تصورا ضيقا ومثسبعا ،
الحقيقة الحققة والواقع الواقعي . كيف يمكن ان يحدث هذا اذا عادت كل هذه الأشياء
الى حقيقتها ، رغم أن ذلك لن يتم بصورة كاملة . فعلى سبيل المزاح هناك ذلك البرج
المفكك الأوصال والغامض ، وأدراكنا الآخرق له ومختلف أساليب وجود الكينونة
التي لم توجد ، لقد اعتبر الوقت دائما « كلا » ذا أبعاد ثلاثة ، في حين أنه ممتد

فردى المدى القصير . هناك نجوم الوجود التى كبلت حركتها ، والوقت المبهم والغامض،
والمجموع والشمول المقسم والمفتت ، اللصبة بلا لاعب ، العالم الذى لم يؤخذ قط فى
مجموعه . هناك ضرب من التفكير يمكن أن تطور على أساسه فكرتنا عن كلمة «ذاك» .
الأمر نفسه ينطبق على كلمة «ذاك» ، ورغم أن هذا ضرورى فلم يجد ذلك الفكر
له صدى . أنه لا يمارس تأثيره على العالم التكنيكى العلمى ، على الطريقة الشائعة
فى العالم للوجود والتفكير والسلوك . لقد كان الفكر والتجربة يوليان اهتمامهما على
على الدوام لادق التفاصيل ، دون أن يفزقا فى العموميات . أن العالم المعاصر لم
يعد فى حاجة الى فكر فلسفى ، حيث أنه يعتمد فعلا على فلسفة قائمة ، تصبغه
بصبغتها بصورة لامعقولة . ويثور سؤال أخير عما إذا كان أسلوب التفكير - الذى
ينتظره مستقبل ، والذى مازال مطمورا فى الحاضر المرئى ، أى الأسلوب المنهجى
التوحيدي ذو الآفاق المتعددة ، الذى يستشرف آفاق المستقبل من أعماق الحاضر،
وهو أسلوب للتفكير يبحث ويفكر على مستوى الكوكب ، ويوضح مجموعة اخلاقيات
كانت محل نظر حتى الآن - سوف يمضى كشهاب ، أم أنه سيشهد لنفسه مكانا
تاريخيا وانسانيا باقيا ودائما .

المكاتب : كوستاس اكسيلوس

ولد في الينا عام ١٩٢٤ . كان له دور نشيط في حركة
المقاومة والحرب الاهلية . حكمت عليه حكومة اليونان
بالامدام . استقر في باريس عام ١٩٤٥ . درس الفلسفة في
السوربون ، ويقوم الآن بالتدريس هناك . له مؤلفات عديدة
بالاغريقية والالمانية والفرنسية .

الترجم : الاستاذ كمال السيد محمد

محرر بالاهرام ، حاز على بكالوريوس التجارة . له
مترجمات عديدة منها : عالم اليوم ، واقعه ومشاكله . العالم
الثالث ومشاكل التخلف . رأسمالية الدول الاحتكارية .
هل هناك يسار في امريكا . كما أخرج الاستاذ اسماعيل
هيد الحكيم كتاب : شعوب حطبت بالمدوان .

تَبَيَّنَ

المقال واسم الكاتب	المصنفون الأجانب	رقم العدد وتاريخه
● الموسيقى في مجتمع صناعي بقلم : جورج فريدمان	The Role and Place of Music in an Industrial Society by Georges Friedmann	المعد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● السينما ، أو الفن السابع بقلم : يرجى توبيلتر	On the Cinema and the Disruption of the Arts System by Jerzy Toeplitz	المعد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● الاقتراب وموقف الانسان من العالم بقلم : ديا كريشنا	Alienation — Positive and Negative by Daya Krishna	المعد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● فيزيكا التماثل ونظرية المعرفة الحديثة بقلم : ارنت ، ه . هاتون	Symmetry Physics and Information Theory by Ernest H. Hutten	المعد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠
● ماركس ، فرويد ، وتطور الفكر في المستقبل بقلم : كوستاس اكسيلوس	Marx, Freud and the Undertakings of Thought in the Future by Kostas Axelos	المعد : ٧٢ شتاء : ١٩٧٠

المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية

مجلة دولية تصدرها هيئة اليونسكو الدولية ،
لتوفر من الدراسات الاجتماعية ما هو ضروري ولازم
لتنظيم المجتمعات وتعمق مشكلات العصر ، والوصول
الى حلول تواجه المستقبل .

تصدر أربع مرات في السنة :

يناير - ابريل - يوليه - اكتوبر

صدر العدد الاول يوم الاثنين ١٢ اكتوبر ١٩٧٠ ، وصدر
العدد الثاني يوم الثلاثاء ٥ يناير ١٩٧١ ، والثالث يوم
الاثنين ٥ ابريل ١٩٧١ ، والرابع يوم الاثنين ٥ يوليه
١٩٧١ . بسعر اقل من التكلفة :
عشرة قروش او مايعادلها .

الاشتراك ٤٠ قرشا ، خلاف مصاريف البريد

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

الاشتراك

في المجلات الدورية الجديدة ومجلة "رسالة اليونسكو"

تصدر المجلات التالية على التوالي ، عن مجلة رسالة
اليونسكو ومركز مطبوعات اليونسكو ، وبيع العدد منها
ب عشرة قروش ، وهو سعر يقل عن تكلفة كل عدد ، يمكننا
للقرء العرب ولجمهور الدارسين من الحصول عليه :

- المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية
يناير - أبريل - يوليه - أكتوبر
- مجلة اليونسكو للمكتبات
فبراير - مايو - أغسطس - نوفمبر
- ليوجين
فبراير - مايو - أغسطس - نوفمبر
- العلم والمجتمع
مارس - يوليه - سبتمبر - ديسمبر

وتصدر مجلة رسالة اليونسكو شهرياً

وتباع بأربعة قروش ، بسعر يقل عن تكلفة كل عدد

ولضمان الحصول على هذه الأعداد بانتظام يمكن للهيئات
والمعاهد العلمية والأفراد الاشتراك في كل منها بأربعين قرشاً
في العام ، عدا مصروفات البريد •

والاشتراك الكامل لكل هذه المجلات هو ١٩٠ قرشاً في
العام ، بخلاف أجرة البريد •

مجلة رسالة اليونسكو

المجلة الشهرية التي تصدرها هيئة اليونسكو بباريس باللغتين الانجليزية والفرنسية ، وترجم الى عشر لغات اخرى من لغات العالم ، ويتداولها ملايين القراء بمختلف اللغات .

تدرس الحضارات القديمة ، وتقدمها للاجيال بكل ما فيها من قيم ، في محاولة جادة للربط بين الوجدان العام برباط من الاحترام والتقدير لكل حضارة ، ولابنائها من الاجيال التي تعاقبت عليها ، ليسود الفهم بين الناس ، مما يؤدي الى التفاهم واستقرار السلام .

« رسالة اليونسكو » لا تقف عند القديم ، ولكنها تبسط العلم الحديث ، وتضعه في صيغة تكون في متناول كل المستويات ، وذلك لنشر العلم ورفع مستوى الحياة واستقرار السلام على اساس من الاطمئنان والاقتناع بالعدل الدولي .

صدرت الطبعة العربية منها منذ عشر سنوات ، وقد دعمت بصفحات ملونة. تطبع في باريس ، وتقدمها هيئة اليونسكو هدية الى الطبعة العربية .

يصدر العدد الجديد في اغسطس ١٩٧١

تصدر الطبعة العربية شهريا و تباع بـ ٤ قروش

مجلة العالم والمجتمع

المجلة الدولية التي تتخطى مشكلات الساعة الى مشكلات الغد
وتتناول فيما تتناوله من الامور : تطورات العلم الهائلة ، وكيف
تتأثر الحياة بهذه التطورات الى الحد الذي سيجعل من حياة هذا
الجيل مشهدا من المشاهد المتحفية في نظر الجيل القادم .
وفي مثل هذا التطور الهائل تحتم الضرورة على كل انسان
ان يتابع هذا التطور ، ليحدد موقفه من الحياة ، وموقفه من الاجيال
التي تسلم منه امانة الحياة .

ان تفكير ابناء الغد سيكون صورة لهذه التطورات الهائلة
والسريعة في مجال العلم ، ومن الخير لابناء هذا الجيل ان يدركوا
هذه الحقيقة ليقوموا صلتهم بالشباب على اساس سليم .
ومجلة العلم والمجتمع التي تصدرها هيئة اليونسكو الدولية
تصدر بالعربية للمرة الاولى، في شهور :

مارس - يونيه - سبتمبر - ديسمبر .

لنتناول كل هذه الامور باقلام خبراء عالميين ، وباختيار خبراء
عرب متخصصين ،

يصدر العدد الثالث في يونيه والرابع سيصدر في سبتمبر
١٩٧١ .

تصدر في أكثر من مئة صفحة ، بعشرة قروش .
الاشتراك السنوي أربعون قرشا غير مصروفات البريد

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو

مجلة اليونسكو للمكتبات

اول طبعة عربية من المجلة الدولية التي تصدرها هيئة اليونسكو
عن المكتبات ، والخدمة المكتبية ، والعناية بشؤون الكتاب •

تصدر أربع مرات في السنة في الخامس من شهور :

فبراير - مايو - أغسطس - نوفمبر

حيث يتناول خبراء الكتب والمكتبات في العالم شؤون المكتبات
والخدمة المكتبية وتيسير القراءة لكل الاعمار والمستويات •

صدر العدد الاول في نوفمبر ١٩٧٠

وصدر العدد الثاني في فبراير ١٩٧١

وصدر العدد الثالث في مايو ١٩٧١

ويصدر العدد الرابع في أغسطس ١٩٧١

في اكثر من مئة صفحة بعشرة قروش

الاشتراك السنوي اربعون قرشا غير مصروفات البريد •

تصدر عن : مجلة رسالة اليونسكو
ومركز مطبوعات اليونسكو